ARTE Y MITO EN LA ANTIGUA GRECIA

THOMAS H. CARPENTER

EDICIONES DESTINO

ARTE Y MITO EN LA ANTIGUA GRECIA

THOMAS H. CARPENTER

370 ilustraciones

EDICIONES DESTINO
THAMES AND HUDSON

Hydria del Pintor de Meidias. Hacia 410. Véase *213*.

Para Lynne

Título original: *Art and Myth in Ancient Greece*
Traducción: Álvaro Cifuentes Tenorio

Cubierta: Exequias, ánfora de cuello.
Aquiles matando a Pentesilea, 540-530 a. C.

© 1991 Thames and Hudson Ltd, London
© Ediciones Destino, S. A., 2001
Provença, 260. 08008 Barcelona
www.edestino.es
© de la traducción, Álvaro Cifuentes Tenorio, 2000
Primera edición: marzo 2001
ISBN:84-233-3293-4
Impreso en Eslovenia por Mladinska Knjiga
Impreso en Eslovenia-Printed in Slovenia

Índice

Prefacio 6

1. Introducción 7

2. Una demostración de método.
El regreso de Hefesto. Troilo y Aquiles 13

3. Retratos de los dioses 35

4. El dominio de los Olímpicos 69

5. Perseo. Belerofonte 103

6. Heracles 117

7. Teseo 160

8. Los Argonautas. La caza del jabalí de Calidón 183

9. La guerra de Troya 195

10. Las secuelas de la guerra 233

Abreviaturas 246

Bibliografía escogida 247

Lista de ilustraciones 250

Índice de temas mitológicos 253

Índice de atributos comunes 256

Prefacio

A lo largo del siglo XX se han propuesto numerosas teorías para la interpretación de los mitos griegos y, sin embargo, el lector caerá pronto en la cuenta de que en esta obra no se hace mención de ninguna. Por una parte, esto se debe a que incluso un resumen de todas estas teorías está muy lejos del alcance de este modesto libro y, por otra, a que este estudio no centra su atención en la interpretación, sino en la identificación.

El propósito principal de este libro es ayudar a los lectores a identificar escenas mitológicas en las obras de arte griego arcaico y clásico, mostrando al mismo tiempo que a menudo es necesario analizar las representaciones dentro de un contexto evolutivo para lograr comprenderlas. Mi intención es proporcionar unos cimientos fiables sobre los que se puedan construir estudios avanzados, ya que albergo la firme convicción de que la interpretación sólo puede existir precedida de un cuidadoso proceso de observación, identificación, determinación de un contexto cronológico y reconocimiento de las pautas de evolución, cuando éstas existan.

Sin duda los lectores se preguntarán cuál era el significado de ciertos mitos para los habitantes de una *polis* en particular, o para todos los griegos, o por qué una escena y no otra se ilustraba sobre un vaso, un escudo o el frontón de un templo, o por qué se representaba de una u otra forma. Se trata de preguntas harto importantes y espero que mis observaciones puedan servir de base para la búsqueda de respuestas. Las referencias utilizadas en cada capítulo que se recogen en el apartado «Bibliografía escogida» remiten a interpretaciones y análisis recientes.

Introducción

La mayoría de los estudios sobre mitología griega se basan, de manera bastante acertada, en fuentes literarias, ya que éstas son el principal soporte de los mitos antiguos. Algunos estudios incluyen ocasionalmente una ilustración de una escultura antigua o un vaso pintado, otros utilizan una mezcla de arte antiguo, renacentista y moderno, y los hay también que emplean obras nuevas creadas específicamente para su elaboración, pero en pocos casos el motivo de la elección de las ilustraciones o la conexión entre ellas y el texto queda del todo claro. Así, las escenas flotan en una especie de limbo carente de perspectiva histórica.

De hecho, el arte griego antiguo también es una fuente rica para el conocimiento de mitos, que además se puede estudiar en sí misma. La forma de mostrar una historia puede desarrollarse y cambiar de un período a otro. Así, el contenido, además de la forma, de la representación de un mito del año 580 a. C. (siempre a. C., si no se indica lo contrario) será con toda probabilidad muy diferente del de una representación del mismo mito de 400. En unas ocasiones se muestra una historia de la que no existen rastros en la literatura, en otras los detalles de la historia en la obra de arte son muy diferentes de los de la versión literaria, y a veces se imprime vida a una historia que sólo se conoce en su forma abreviada y posterior.

El presente libro es un estudio introductorio sobre los mitos de la antigua Grecia tal y como aparecen en los restos del arte visual producido aproximadamente desde 700 a 323. Aunque se supone que el lector tiene ciertos conocimientos de las épicas homéricas y de las tragedias griegas, esta obra se dirige tanto al lego interesado en la materia como a los estudiantes de clásicas o mitología. Empezaremos con un breve análisis de los tipos de fuentes antiguas que han llegado hasta nosotros, para seguir con un examen bastante exhaustivo sobre el desarrollo en el mundo del arte de dos mitos que nos servirá como demostración de un método de análisis para este tipo de estudios. No obstante, la parte más extensa del libro la constituye un estudio sobre el desarrollo de algunos de los mitos más importantes, abarcando aquí el concepto de mito tanto las leyendas heroicas como las historias sobre los dioses. Al final del libro se facilita una bibliografía con lecturas complementarias para cada capítulo.

Nuestra atención debe centrarse en el arte griego antiguo narrativo, es decir, en la representación de escenas que cuentan historias. Por lo tanto, los retratos de los dioses sólo tienen interés porque definen atributos gracias a los cuales se podrá reconocer a una deidad en las escenas narrativas y, en consecuencia, se incluyen pocas esculturas aisladas no arquitectónicas y pocas monedas, ya que a menudo simplemente repiten (o tal vez lo convierten en algo más refinado) un tipo establecido mucho tiempo antes. Al hablar de arte griego no se hace referencia tan sólo al arte de la Grecia egea (Grecia oriental, las islas, la tierra firme

y el Peloponeso), sino también al trabajo de artistas griegos o de sus discípulos en la parte occidental (en particular en el sur de Italia, o Magna Grecia, y en Sicilia).

El punto de partida se ha fijado en 700, ya que fue alrededor de esa fecha cuando aparecieron en vasos áticos las primeras representaciones del arte griego que recrean con toda seguridad mitos. Nuestro período finaliza en 323, en parte debido a que la muerte de Alejandro marca tradicionalmente el fin de la época clásica, pero también a que es hacia finales del siglo IV cuando cesa la producción de vasos áticos con pinturas de escenas narrativas, una de nuestras fuentes más importantes.

Los términos tradicionales «geométrico», «arcaico», «clásico» y «helenístico» se utilizan para designar las fases y períodos históricos del desarrollo del arte griego. El período geométrico abarca aproximadamente desde 900 a 700, cuando el arte griego empezó a revitalizarse después del estancamiento de los «siglos oscuros» que siguieron a la destrucción de la civilización micénica. El arte de esta época, en su mayoría vasos pintados y pequeños bronces, se caracteriza por el uso de formas de decoración geométrica, en oposición a las formas libres. Las escenas narrativas con figuras humanas estilizadas empiezan a aparecer en los vasos desde alrededor de 750, pero las escenas mitológicas no surgen hasta fines del mismo siglo. El comercio con Oriente se desarrolló a fines del siglo VIII y la influencia de las formas y estilos orientales son patentes en el arte del siglo VII; el término «orientalización» se suele utilizar para referirse a los nuevos avances gracias a los cuales las formas geométricas dieron paso a otras más naturales y a la proliferación de formas y figuras fantásticas. El siglo VI fue una época de consolidación y prosperidad para Grecia, y el arte de este período se conoce con el nombre de arcaico. Sin duda alguna, éste fue el período más creativo en lo que se refiere a la representación artística de mitos y muchas de las convenciones que entonces se establecieron continuaron utilizándose en épocas posteriores. El saqueo de la Acrópolis por los persas en 480 y la posterior destrucción de la flota persa a manos de los atenienses marcan tradicionalmente el final del período arcaico y el inicio del clásico, durante el cual el arte griego alcanzó su máxima y esplendorosa madurez. Por último, el término helenístico se usa para describir el arte y la historia de la civilización griega desde la muerte de Alejandro en 323 hasta el siglo I. Los grandes cambios políticos y sociales que se produjeron durante el período helenístico corrieron parejos con las grandes variaciones en la forma de entender y representar los mitos, pero todos éstos quedan fuera del alcance de este libro y se tratarán de manera más adecuada en otro estudio.

La representación de mitos en las artes visuales hace uso de un «lenguaje» bastante diferente de los lenguajes literarios, que se debe aprender mediante un meticuloso trabajo de observación. Todos los elementos de una representación se deben considerar y examinar en relación con todos los demás elementos, para poder entender completamente el significado de la obra en cuestión. Nada puede ocupar el lugar de la observación cuidadosa, pero, si vamos más allá de la misma, encontraremos convenciones que se deben aprender y que forman una especie de código mediante el cual un gesto, un objeto o incluso la dirección de la mirada de un individuo pueden cobrar un significado particular, a menudo muy diferente del que le daríamos si nos basáramos únicamente en nuestra propia experiencia. Además, la relación entre forma y contenido también tiene efecto

sobre el lenguaje; por ejemplo, el enfoque que da a un tema un escultor que prepara un frontón sobre la batalla entre los dioses y los Gigantes para la construcción de un templo, es sin duda diferente en muchos aspectos de un pintor de vasos que decora con el mismo tema el interior de una copa cuyo comprador será un particular.

Un punto de partida lógico para este estudio consiste en realizar un resumen general de las principales formas de arte narrativo antiguo con las que contamos, en un intento de organizarlas por orden cronológico. Cuando más adelante se presenten objetos individuales, podremos discutir los problemas específicos de su «lenguaje» con mayor detenimiento.

Para empezar, vale la pena señalar que resulta obvio que las ilustraciones mitológicas que se han conservado representan sólo una pequeña fracción de las creadas, y que un nuevo descubrimiento puede contradecir el día de mañana cualquiera de nuestras afirmaciones sobre si una escena o imagen es la más antigua o la más reciente. Por otro lado, incluso más significativa que lo dicho es la virtual desaparición de formas artísticas completas. Durante los siglos V y IV, las pinturas murales situadas en lugares públicos eran sin duda uno de los principales soportes para la ilustración de mitos. Sin embargo, no se ha conservado prácticamente ninguna y nuestro conocimiento de las más famosas proviene únicamente de las referencias ocasionales de algunos autores posteriores y tal vez de vagos reflejos de partes de alguna en vasos pintados. Por descontado, casi todos los rastros de tejidos han desaparecido, aunque aun así sabemos gracias a ilustraciones en vasos y a obras literarias que a menudo contaban con escenas figurativas. Del mismo modo, la mayoría de las esculturas talladas en madera o marfil se han visto reducidas a polvo. Muy pocos objetos de oro o plata de la Antigüedad han llegado hasta nosotros, ya que el valor de los metales en sí era mucho mayor a los ojos de algunos que las formas que cobraban. Además, la mayoría de las esculturas en bronce antiguas se fundieron para su reutilización y muchas obras en mármol se quemaron en hornos de cal para la fabricación de mortero.

En lo que se refiere a las descripciones de obras de arte hoy ya perdidas, dos autores antiguos tienen especial importancia. Plinio el Viejo, un retórico e historiador romano, escribió su *Historia natural* hacia la mitad del siglo I d. C. En ella nos habla de muchos artistas antiguos y al hacerlo menciona títulos de varias de sus obras. Gracias a su labor conocemos los temas que los antiguos representaron, aunque no los detalles de las obras mismas. Más o menos un siglo después, Pausanias, un geógrafo griego, quizá procedente de Lidia, viajó a lo largo y ancho de Grecia y escribió un relato de lo que había visto en su *Descripción de Grecia*. Gran parte del libro se consagra a la historia y a la topografía de los lugares que visitó, pero Pausanias sentía una clara fascinación por la religión y el arte, así es que describe muchas representaciones de mitos y leyendas con abundantes detalles. En lo que concierne a nuestros propósitos, las descripciones de Pausanias resultan las más valiosas.

Las pinturas sobre vasos son, en muchos aspectos, la fuente más rica de representaciones antiguas de mitos y leyendas. Esto se debe en parte a las muchas que se conservan (enteras o algunos trozos de ellas) y en parte a la creatividad de los pintores que trabajaban con este soporte. Mientras que en la mayoría de las civilizaciones antiguas la pintura sobre cerámica carece relativamente de importancia y casi nunca se convierte en el medio para ilustrar escenas narrativas, en Grecia, en especial durante el período arcaico y el primer

clasicismo, muchos artistas dirigieron su talento hacia esta disciplina e hicieron posible que, junto con la escultura y la pintura mural, se convirtiera en una disciplina artística por derecho propio. La supervivencia de un número tan elevado de vasos pintados, aunque una vez más sólo se conserve una pequeña fracción, se debe a diversos factores. Considerable importancia tiene la durabilidad del material y su falta de valor inherente. No se puede fundir y bajo la mayoría de las condiciones no se deteriora. Incluso cuando un vaso se rompe en muchas partes, se pueden volver a unir y examinar lo que en él hay representado, pero, si no se reconstruye, carecen de valor. Otro factor es la importancia que se concedía fuera de Grecia a los vasos pintados, sobre todo por parte de los etruscos, que a menudo los consideraban objetos preciosos y los colocaban en sus sepulturas, donde se conservaban en condiciones relativamente buenas porque los antiguos ladrones de tumbas mostraban poco interés por ellos. Además, la popularidad de que gozaban los vasos en los mercados extranjeros impulsó el crecimiento de la «industria» alfarera, lo que sin duda aumentó la cantidad, aunque no siempre la calidad.

Las escenas narrativas aparecen por vez primera alrededor de 750 en vasos áticos y las escenas con figuras continúan siendo el principal tema de interés de los pintores de vasos desde entonces hasta el siglo IV. A lo largo del siglo VII, la ciudad de Corinto era el principal centro de producción de cerámica griega, de la que exportaba grandes cantidades a Oriente como a Occidente. A pesar de que el estilo narrativo o figurativo estuvo presente en Corinto durante todo este período (e incluso en el siglo VI), el estilo de dicha región era básicamente ornamental, con frisos de animales, y la cantidad de vasos figurativos que se fabricaba fue siempre bastante pequeña.

El siglo VII fue un período de experimentación para los ceramistas del Ática y prácticamente no exportaron ninguno de sus productos más allá de las islas griegas. No obstante, hacia finales de siglo una técnica llamada de figuras negras, que provenía de Corinto, donde había sido perfeccionada, se convirtió en el modelo de la cerámica ática durante al menos un siglo. Con sus vasos de figuras negras decorados con escenas narrativas en vez de con frisos ornamentales de temática animal, los ceramistas del Ática lograron arrebatar el mercado de la exportación a Corinto a mediados del siglo VI.

La técnica de figuras negras consistía en pintar la silueta de una figura sobre un vaso antes de su cocción y grabar los detalles con una herramienta afilada, para que tras pasar por el horno obtuvieran el color claro de la arcilla en contraste con el negro de la figura. Para algunos detalles se utilizaban, aunque en escasas ocasiones, las pinturas roja y blanca.

Hacia 530, los pintores de vasos áticos inventaron una nueva técnica conocida como técnica de figuras rojas, la cual es justo lo contrario de la de figuras negras. La figura se reserva, es decir, se deja del color de la arcilla, y el fondo se pinta de negro mientras que en la técnica de figuras negras se grababan los detalles, aquí se los indica con líneas pintadas cuyo espesor puede regularse según la densidad del barniz. Algunos de los primeros vasos fabricados según la nueva técnica contaban con una escena de figuras negras en una cara y una de figuras rojas en la otra; se trata de los llamados vasos bilingües. A principios del siglo V, la técnica de figuras rojas ya era dominante y lo continuó siendo durante el IV.

Así como Corinto y Atenas eran los mayores productores de cerámica pintada durante la primera mitad del siglo VI, los vasos de una tercera región, Laconia, también son

importantes a la hora de estudiar la mitología en el arte griego. Los ceramistas laconios adoptaron la técnica de figuras negras de Corinto hacia finales del siglo VII, pero hasta alrededor de 580 no empezaron a incluir escenas narrativas en sus obras. A partir de este momento, durante más de cincuenta años floreció la escuela laconia de pintura figurativa y sus exportaciones llegaron a Oriente y a Occidente. No obstante, en 520, quizá debido a la competencia de Atenas, el estilo figurativo de Laconia había desaparecido casi por completo.

En otros centros de producción como Beocia, Eubea, Rodas, Quíos y algunas ciudades de la Grecia oriental, se fabricó cerámica decorada con figuras durante el siglo VI. Para nuestros propósitos también son importantes dos estilos de figuras negras que probablemente se produjeron en Italia durante el último tercio del mismo siglo. Los llamados vasos «calcídicos», muestran una fuerte influencia ática y, aunque sus inscripciones están en el alfabeto de Calcis de la isla de Eubea, lo más probable es que se fabricaran en Italia. Por la otra, las hydrias ceretanas, las cuales muestran fuertes influencias de la Grecia oriental, pero que con toda probabilidad se manufacturaron en la ciudad de Caere o cerca de la misma (la actual Cerveteri), en Etruria. Ya en el siglo V, Atenas controlaba todo el mercado de vasos pintados y era prácticamente el único centro de producción griego. Sin embargo, en la segunda mitad del mismo siglo aparecieron escuelas de cerámica de figuras rojas en las colonias griegas del sur de Italia y Sicilia, quizá fundadas por inmigrantes del Ática, que continuaron produciendo vasos a lo largo del siglo IV, sobre todo para consumo local.

Se han identificado varias escuelas de pintura de vasos en el sur de Italia. Parece ser que la más antigua, conocida con el nombre de lucana, apareció en Metaponto hacia el año 440. Más adelante, se fundó en Tarento la escuela apula durante la década de 420. A finales del siglo V, surgieron otras escuelas en Sicilia relacionadas con las creadas en Campania y sobre todo en Paestum.

Existe una diferencia crucial entre la mayoría de las representaciones mitológicas del Ática y las del sur de Italia. Pocas pinturas de vasos áticos sobre escenas mitológicas se pueden considerar ilustraciones de textos literarios. Por otro lado, la mayoría de las representaciones mitológicas del sur de Italia son, de manera bastante explícita, ilustraciones de piezas teatrales griegas y muestran uno o varios fragmentos de un drama, como lo haría hoy en día un cartel en un teatro o un cine.

Otra fuente importante de representación de mitos ajena al Ática son los pequeños relieves enmarcados hechos a golpes de martillo en láminas de bronce, que se utilizaban para unir la curva del brazo a un escudo redondo de hoplita. Muchas de estas embrazaduras, como se denominan, están decoradas con una serie de paneles relieves de figuras. Las más antiguas de estas embrazaduras datan de finales del siglo VII y es probable que algunas se produjeran incluso en el siglo V. Con diferencia, el lugar donde se ha encontrado el mayor número es Olimpia, donde quizá se colocaban unidas a los escudos puestos allí a modo de ofrenda. Es probable que estas obras se fabricaran en algún lugar del Peloponeso.

Olimpia también fue el escenario de otra ofrenda muy importante para el estudio de los mitos en el arte griego. Se trata de un enorme cofre fabricado en madera de cedro y decorado con escenas de figuras, algunas creadas mediante incrustaciones de oro y marfil,

otras talladas a partir de la madera misma. A pesar de que no se conserva resto alguno del cofre original, Pausanias (V, 17, 5 ss.) lo describe de manera tan detallada que se puede identificar la mayoría de los mitos que en él se representaban y algunos eruditos han sido capaces de crear una reconstrucción verosímil. Pausanias relaciona el cofre con el tirano Cípselo, quien gobernó Corinto durante el tercer cuarto del siglo VII y, aunque la verdadera edad de esta obra es un tema dudoso, las inscripciones y la naturaleza de las escenas que nos describe Pausanias permiten situarla a principios del siglo VI. Muchas de estas escenas tienen un parecido destacable con pinturas de vasos de principios del siglo VI y pequeños relieves esculpidos en marfil de mediados del mismo siglo tal vez recuerden las tablas esculpidas en el cofre.

Durante el siglo V se fabricaban en la isla de Melos placas de terracota con relieves en las que se ilustraban escenas mitológicas y que servían para decorar muebles o cofres. Estos relieves son sin duda la versión «barata» de los relieves en marfil y metales preciosos, aunque cabe decir que a menudo las escenas que en ellos se representan rebosan vida y originalidad.

Otra fuente ajena al Ática útil para el estudio de las representaciones mitológicas son las piedras preciosas y los sellos con grabados. A pesar de que las escenas mitológicas podrían haber aparecido ya a mediados del siglo VII, el período de máxima producción se inició a lo largo del segundo cuarto del siglo VI, se centró en las islas griegas y la inspiración de la mayor parte de su iconografía proviene sin lugar a dudas de la Grecia oriental.

Para terminar, cabe señalar que la escultura es tal vez la forma artística más conocida, pero en ningún modo la fuente más rica de representaciones de mitos. No debe sorprender el hecho de que las escenas narrativas de nuestro período se limiten casi exclusivamente a la escultura arquitectónica (en oposición a la independiente), la cual aparece sólo en edificios públicos tales como templos o tesoros a modo de ofrendas realizadas por diversas ciudades en los grandes santuarios. Las escenas podían decorar los frontones triangulares de la parte delantera o trasera de un edificio o de los frisos, que en el orden dórico constaban de una serie de metopas rectangulares separadas mediante divisores verticales (triglifo) o, en el orden jónico, de una serie ininterrumpida de figuras. Una de las representaciones mitológicas más antiguas en una edificación griega es la del frontón del templo de Ártemis en Corfú, construido hacia 580, pero al final del mismo siglo las escenas inspiradas en mitos aparecen en templos y tesoros a lo largo y ancho del mundo griego, aunque Atenas, Delfos y Olimpia albergaran tal vez una cantidad desproporcionada de ellos. Las esculturas de los frontones y metopas del templo de Zeus en Olimpia (460) y del Partenón en la Acrópolis ateniense (440), convierten ambos edificios en hitos tanto para el desarrollo del arte griego como para la iconografía de la mitología griega.

Una demostración de método. El regreso de Hefesto. Troilo y Aquiles

Mientras exploraba una tumba etrusca cerca de Chiusi en 1844, el excavador italiano Alessandro François descubrió fragmentos de un singular vaso de figuras negras. Por descontado, en la Antigüedad la tumba había sido saqueada. Todos los bienes sepulcrales fabricados con bronce o metales preciosos habían desaparecido y el jarrón de simple arcilla (por lo tanto) carente de valor para los antiguos saqueadores, habría sido hecho pedazos en el exterior de la tumba. Para los estudiantes de mitología, el vaso reconstruido es un tesoro informativo y se utilizará con frecuencia en el presente estudio como un punto de referencia crucial en el desarrollo de la iconografía arcaica.

El citado vaso, fabricado poco después de 570, es una inmensa crátera de volutas, de más de sesenta centímetros de altura, firmada por el alfarero Ergotimo y el pintor Clitias [*1*]. Cuerpo, cuello y pie están decorados con seis bandas de escenas de figuras e incluso aparecen otras en las volutas. En él se ilustra cerca de una docena de escenas mitológicas diferentes y las inscripciones revelan el nombre de más de ciento veinte de los personajes.

El vaso François es un punto de partida útil para estudiar con cierto detenimiento el desarrollo iconográfico de dos mitos de los cuales sólo han llegado hasta nosotros escasas referencias en la literatura: el regreso de Hefesto y la persecución y muerte de Troilo. Ambos mitos se ilustran en la banda central del cuerpo del vaso. En una cara, Dioniso conduce a Hefesto ante divinidades reunidas en el Olimpo; en la otra, Aquiles persigue al joven Troilo y a su hermana Polixena fuera de los muros de Troya. Casi todo lo que conocemos sobre estos dos mitos proviene de representaciones del arte antiguo y no de fuentes literarias.

En la parte central del friso de una de las caras del vaso François, Afrodita está frente a Dioniso [*2*], que se acerca por la derecha conduciendo al dios deforme Hefesto montado en una mula seguido de híbridos de humanos y caballos catalogados como «silenos» y mujeres catalogadas como «ninfas». Afrodita está de pie ante Zeus y Hera, sentados en tronos, y tras ellos aparecen Atenea, Ares, Ártemis, Posidón (?) y Hermes. En pocas palabras, Dioniso conduce a Hefesto ante una asamblea de los dioses del Olimpo, pero no queda claro el porqué.

Pausanias responde en parte a nuestra pregunta (I, 20, 3). En su descripción de un santuario dedicado a Dioniso en Atenas, menciona una pintura de «Dioniso llevando a Hefesto a los cielos» y luego resume así el mito:

... existe una leyenda griega según la cual Hera expulsó a Hefesto cuando nació y éste, movido por el rencor, le envió un trono de oro con cuerdas invisibles que la ataron

cuando ella se sentó. Hefesto rechazó escuchar lo que tenían que decir los dioses sobre este asunto hasta que Dioniso, que mantenía con él una buena relación, lo emborrachó y lo llevó a los cielos.

Un resumen posterior nos da una versión parecida y sólo añade los detalles sobre cómo Ares intentó hacer regresar a Hefesto y fue repelido con antorchas, o sobre cómo Hera mostró su gratitud y convenció a los habitantes del Olimpo para que incluyesen a Dioniso en su grupo. Gracias a estos resúmenes, sabemos también que unos versos de principios del siglo VI del poeta Alceo de Lesbos formaban parte de un poema sobre este tema. También sabemos que este mito fue el tema principal de obras de teatro en el siglo V.

Si regresamos a la escena del vaso François, muchos detalles cobran ahora sentido. La deformidad de Hefesto, que llevó a su madre a expulsarlo del Olimpo, se muestra al representar sus pies mirando hacia direcciones opuestas. El sileno que toca la doble flauta y la ninfa con los pequeños címbalos, junto con el comportamiento escandaloso de un sileno que lleva a cuestas a una ninfa, sugieren que el regreso estuvo precedido de un banquete. La frondosa barba de Dioniso, más cercana a la de los silenos que a la de Zeus o incluso a la de Hefesto, nos sugiere su papel de forastero maleducado.

Hera está sentada en su trono, presumiblemente atada a él con cuerdas invisibles. Ares se sienta abatido en un bloque de piedra, la cabeza inclinada y su lanza apuntando al suelo, lo cual indica su fracaso a la hora de hacer regresar a Hefesto. Atenea está de pie y le mira con las manos extendidas hacia direcciones opuestas como si dijera: «Tú has fracasado mientras que este bárbaro lo ha logrado». El papel de Afrodita continúa siendo un misterio, aunque algunos eruditos sugieren que tal vez Zeus la ofreciera como recompensa y que, al conseguirla, Dioniso se la cedió por algún motivo a Hefesto, su marido en algunos mitos. En definitiva, no se conoce el porqué de su presencia.

La representación de este mito en el vaso François es la más completa, además de una de las más antiguas. Pero antes de echar un vistazo a las versiones posteriores, deberíamos fijarnos en una escena sobre un anforiscos corintio de poco después de 600, de la que se ha dicho que representa el regreso [*3*]. Un joven imberbe con los pies torcidos está montado en una mula y se lleva un cuerno con bebida a la boca. Le acompañan una mujer y tres hombres desnudos, uno con una copa, otro con una parra y el último con un oinochoe. Delante de la mula hay un árbol y dos grotescos hombres fálicos. Parecería, sobre todo con el vaso François en mente, que un borracho lisiado sobre una mula no puede ser sino Hefesto. Sin embargo, no tiene por qué ser necesariamente así. En vasos corintios de la época suelen aparecer figuras con los pies torcidos o deformes, a menudo bebiendo; en algún caso, encontramos dos o más lisiados en la misma escena. No está claro lo que representan estas figuras lisiadas, pero sería una barbaridad afirmar que son «Hefestos». Además, si la escena del anforiscos representa el regreso, resulta difícil comprender quién es la mujer que acompaña a la procesión. Esto no quiere decir que no se trate del regreso, sino simplemente que la identificación no está de modo alguno clara.

La escena completa con la procesión y las deidades que esperan aparece en un ánfora de cuello ática [*4*] una década posterior al vaso François, en la que Hefesto es un joven desnudo, pero normalmente la historia se ve reemplazada por versiones abreviadas que se

centran en la procesión. En una crátera de columna ática pintada por Lido hacia 550, la procesión ocupa un friso corrido que rodea el vaso [*5*]. Hefesto está montado en una mula en una de las caras del vaso y en la otra aparece Dioniso caminando, pero los dioses están casi perdidos entre los diecisiete silenos y sátiros con flautas, odres, racimos de uvas y una serpiente, además de entre las nueve mujeres que bailan y juerguean con ello.

Estas figuras son similares a las que Clitias llamó silenos y ninfas y merecen que hagamos un aparte para hablar de ellas. Los bípedos híbridos de humano y caballo que encontramos en los vasos suelen conocerse con el nombre de sátiros y, de hecho, parece ser que las palabras «sátiro» y «sileno» eran intercambiables, al menos hasta el siglo IV, cuando, en su *Simposio*, Platón pone ambas en boca de Alcibíades para describir a Sócrates. Sileno era un sátiro entre tantos, conocido por su sabiduría, que fue capturado por el rey Midas. En una copa ática fabricada por Ergotimo, el alfarero del vaso François, en la que se ilustra la captura de Sileno, éste adopta la misma forma que los sátiros de Lido [*6*]. La mayoría de los sátiros del Ática tienen piernas y pies humanos, pocos patas de caballo; las piernas humanas terminadas en una pezuña se consideran normalmente una característica de la Grecia oriental [7].

Los sátiros acompañan por lo general a Dioniso en vasos áticos y del sur de Italia, aunque quizá su iconografía sea anterior a la de éste. En la mayoría de los vasos de figuras negras sus acompañantes son ninfas, preciosas muchachas bailarinas que encontramos a menudo en el campo [*8*], pero hacia finales del siglo VI a.C. se transforman en ménades, las demoníacas devotas del dios del vino [*9*].

Algunas escenas de figuras negras adoptan una forma aún más abreviada y sólo nos muestran a Hefesto montado en la mula acompañado de sátiros. En estas escenas suele llevar un hacha como atributo, ya que su deformidad casi nunca aparece representada en los vasos áticos (a excepción del vaso François). Parece ser que algunos pintores posteriores, que apreciaban lo cómico que resultaba una deidad transportada por una mula excitada, olvidaron el origen de la escena y colocaban a Dioniso o incluso a una ménade montada en la mula. Esta representación se acabó convirtiendo en una escena genérica sin un significado particular.

Es probable que otra escena en la que aparece Dioniso también sea una abreviación del regreso completo. En muchos vasos de figuras negras del segundo y tercer cuarto del siglo VI, Dioniso está de pie delante de una mujer [*10*]. Aunque a menudo se la ha llamado Ariadna, nunca se da su nombre y en el vaso François existe un claro equivalente iconográfico que nos permitiría considerarla Afrodita. En ese caso, la versión abreviada podría tener un significado simbólico al mostrar la conexión entre los regalos del amor y el vino conocidos en la literatura antigua. Por ejemplo, Solón escribía: «Muy queridas son para mí las obras de Afrodita y Dioniso, y las de las Musas, obras que alegran la existencia del hombre». Este papel poético o simbólico podría explicar la posición central de Afrodita en el vaso François.

Durante el siglo VI, fuera del Ática, el regreso sólo aparece de manera ocasional y adopta varias formas. En una copa laconia de mediados de siglo, un Hefesto lisiado va montado en una mula a mujeriegas seguido de un hombre desnudo que lleva un odre a la espalda [*11*]. Dioniso no participa en la escena. (En el arte de Laconia no aparecen

otros personajes lisiados, por lo que no hay duda de que en este caso se trata de Hefesto.) El regreso también es el tema de lo que probablemente eran dos escenas bastante parecidas ilustradas en dos hydrias ceretanas. En la que mejor se conserva, un joven Hefesto con los pies deformes, galopa en una mula hacia Dioniso acompañado de una ménade y de un sátiro (con pezuñas) que toca la flauta [*12*].

Nos cuenta también Pausanias (III, 17, 3) que «Hefesto liberando a su madre de las ataduras» aparecía en un relieve en bronce de un templo arcaico dedicado a Atenea en Esparta, y (III, 18, 16) que «la legendaria atadura de Hera por parte de Hefesto» fue pintada por Baticles en el trono de Amiclas, otra obra arcaica. A pesar de que no tenemos idea de lo que mostraban estas escenas, si partimos de los breves títulos de Pausanias parece improbable que representaran la procesión tal y como la conocemos en los vasos.

El regreso sigue gozando de popularidad entre los pintores de vasos de figuras rojas del Ática. En muchas escenas apenas encontramos cambios y vemos a un hombre joven o con barba montado en una mula rijosa y acompañado de sátiros. En estas escenas se incluyen atributos con regularidad. Hefesto sostiene un hacha o a veces unas tenazas. Tal y como ocurre en la crátera de cáliz rebosante de vida del Pintor de Cleófrades, en algunas ocasiones un sátiro sostiene un fuelle [*13*]. A veces la deidad lleva un sombrero de trabajador redondo, que en el arte posterior se convertirá en uno de sus atributos canónicos.

A principios del siglo V, aparece una nueva versión con los dos dioses caminando. Esta innovación se inspiró probablemente en obras de teatro satíricas sobre el tema, ya que al menos en dos vasos un sátiro lleva los calzoncillos que utilizaban los actores para sostener un falo y una cola artificiales [*14*]. En ambas versiones de la procesión se incluye en ocasiones a Hera sentada [*15*]. Más tarde, antes de que acabara el siglo V, este tema deja de aparecer en los vasos áticos y no han llegado hasta nosotros versiones posteriores en ningún otro soporte.

Los elementos picantes del Regreso, tal y como los conocemos por el vaso François, se suavizaron durante el siglo V y la ausencia de este mito en los vasos pintados del Ática, a partir de alrededor de 420, es en parte el resultado de un cambio de gustos en dicha *polis*. Las escenas vigorosas, a veces escandalosas, no tenían lugar en el sentimental repertorio del pintor de vasos áticos del siglo IV.

Han sobrevivido fragmentos de dos obras sobre el regreso; una la escribió a finales del siglo VI o a principios del V el dramaturgo Epicarmo y la otra es una obra satírica de entrado el siglo V de un autor procedente de Eretria llamado Aqueo. Los fragmentos que se conservan de ambas no nos hablan de una procesión, sino sólo de un banquete (quizá el festín en el que Dioniso emborrachó a Hefesto).

Varias representaciones de Hefesto disfrutando del banquete con Dioniso (o a punto de hacerlo) se conservan en vasos áticos elaborados desde finales del siglo VI hasta principios del IV y con toda seguridad representan parte del mito del regreso. En una hydria de figuras negras del Pintor de Lisípides de hacia 520, Hefesto se acerca con su hacha hacia un *kline* en el que está reclinado Dioniso, mientras un sátiro lo entretiene con su cítara y Hermes, los sátiros y las ménades animan los festejos [*16*]. El *kline* o diván es el mueble tradicional en un simposio o en un banquete, en el que uno se reclina apoyándose sobre el codo izquierdo para comer y beber, una tradición adoptada de los habitantes de

la Grecia oriental en el siglo VII. Junto al *kline* hay una mesa con comida y en este caso una viña que crece junto al mueble nos sugiere que los regocijos tuvieron lugar al aire libre.

Es posible también que algunos fragmentos del frontón de un templo de finales del siglo VI en Corfú sean una representación de este banquete [*17*]. En ellos, Dioniso (?), con un cuerno de bebida, descansa en un diván junto a un joven desnudo que sostiene una copa y lleva un sombrero de tela muy parecido al que suele usar Hefesto. Tal y como se ha mencionado con anterioridad, incluso en los vasos más antiguos se representa a la deidad con el aspecto de un joven.

En una de las caras de una crátera de volutas de figuras rojas de Polión de hacia 420, un pequeño sátiro ayuda a Hefesto a levantarse de un diván, mientras en el extremo izquierdo de la escena se sienta una ceñuda Hera [*18*]. Un sátiro con una antorcha y unas tenazas camina con resolución desde el *kline* hacia Hera, lo que evoca la procesión habitual, mientras otros sátiros y ménades conversan sentados. Se han comprimido tiempo y espacio, tal y como ocurre a menudo en los vasos pintados arcaicos, para ofrecernos varios elementos de una historia al mismo tiempo.

Finalmente, encontramos una de las últimas representaciones de cualquier parte del regreso en un ánfora apula de fines del siglo IV [*19*]. Un diminuto y cómico Hefesto, con su hacha al hombro, está de pie ante Hera y parece sermonear a las deidades reunidas, incluyendo a Atenea, Zeus, Afrodita y Ares. Sin duda la intención de la mayoría de las representaciones de este mito son humorísticas, pero en este caso el humor ha dado paso a lo burlesco. Es evidente que no existe conexión iconográfica alguna entre las escenas áticas y la que acabamos de describir.

En el centro de la misma banda en la otra cara del vaso, un joven a caballo designado como «Troilo» galopa hacia la derecha con un caballo sin jinete al lado, mientras un hombre, del que gran parte se ha perdido pero cuyas grebas revelan su condición de guerrero, lo persigue con lo que debe ser una lanza [*20*]. Ésta es la versión más detallada de otra escena popular de los vasos áticos sobre la que no existen referencias literarias. Pero mientras el tema del regreso suele ser cómico, en esta ocasión es trágico.

Homero menciona a Troilo en una sola ocasión (*Ilíada*, XXIV, 257), como uno de los hijos perdidos de Príamo. Para describirlo utiliza el epíteto «amante de los caballos». Gracias al resumen de Proclo sobre los poemas épicos, sabemos que se incluía una historia acerca de la muerte de Troilo a manos de Aquiles en la *Cipria*, uno de los libros perdidos del ciclo troyano, y que también fue el tema de una obra perdida de Sófocles. Los hechos se produjeron poco tiempo después de que comenzara el sitio de Troya. Fuentes posteriores añaden los detalles de que, según algunos, Troilo era hijo de Apolo y no de Príamo, y que el asesinato tuvo lugar en el santuario del dios. Se sugieren dos posibles móviles del asesinato: que Aquiles estaba enamorado de Troilo y lo mató al rechazar éste sus insinuaciones o, lo que es más probable, que existía una leyenda por la que no se podría tomar Troya una vez que Troilo alcanzara la edad de veinte años y que, por lo tanto, Aquiles estaba obligado a matarlo. El romance entre Troilo y Crésida que narran Chaucer y Shakespeare es una invención medieval sin ningún tipo de referencia en la antigüedad.

A pesar de que la literatura nos ha dejado pocos detalles sobre el tema, éstos nos permiten dar sentido a la escena de Troilo del vaso François que, junto a otras representaciones, nos da una idea más clara del mito en sí. El marco de la escena lo conforman dos edificios, una casa con fuente a la izquierda y los muros de Troya a la derecha. El guerrero que persigue a Troilo es Aquiles y, obviamente, el vaso que hay en el suelo (catalogado como hydria, o jarra de agua) debajo de los caballos a galope se le ha caído a Polixena, que corre delante de su hermano Troilo, lo cual muestra que han estado en la fuente y huyen hacia su casa. Príamo, rey de Troya y padre de Troilo, permanece en un asiento (por fortuna catalogado como *thakos* o asiento) frente a las murallas, mientras su consejero Antenor se apresura hacia él y mediante ademanes le avisa de la amenaza que se cierne sobre Troilo y, en consecuencia, quizá sobre Troya. Por una puerta del muro aparecen Héctor y Polites, hermanos de Troilo, armados hasta los dientes para intentar salvarlo, aunque sabemos que no llegarán a tiempo.

Detrás de Aquiles, su protectora Atenea y Tetis, su madre, le animan en su tarea mientras Hermes, el mensajero y reportero neutral de los dioses, se dispone a seguirlo. Una mujer, que el artista llama Rodia, gesticula al lado de la casa con fuente, presumiblemente para llamar la atención del joven troyano, que sigue llenando la jarra con agua. Por el extremo izquierdo aparece Apolo para recordarnos que el asesinato de Aquiles, considerado en ocasiones hijo suyo, se comete en su santuario y que luego el dios participa en la muerte de Aquiles. En su representación, Clitias no tiene interés en la relación entre tiempo, espacio y acción, pero, al igual que la mayoría de los artistas arcaicos, deja que el espectador de su obra establezca dicha relación.

En el arte antiguo encontramos representaciones de otros episodios del mito de Troilo, como el momento en el que Aquiles, tumbado en el suelo, está listo para la emboscada, el asesinato de Troilo en el santuario de Apolo y la lucha por su cuerpo. Por descontado, a pesar de que las representaciones de los diversos episodios se solapen, deberíamos examinarlas de manera individual.

La obra más antigua en la que se representa con toda seguridad la emboscada de Aquiles es un frasco de figuras negras una o dos décadas anterior al vaso François [*21*]. Un barbudo Troilo conduce dos caballos hacia la fuente en la que Polixena llena un jarro. Aquiles, con todas sus armas, está agazapado detrás de la fuente. Una mujer se aleja con una jarra llena mientras Príamo y otro hombre observan la escena desde la izquierda. Esta versión de la emboscada nos ofrece características inusuales como la barba de Troilo y la presencia de Príamo, pero en otros aspectos es bastante similar a las representaciones áticas posteriores que aparecen en vasos de figuras negras.

En la práctica totalidad de las representaciones áticas de la emboscada, Troilo cuenta con dos caballos (normalmente cabalga en uno de ellos mientras conduce al otro) que según cabe presumir ha llevado a la fuente a tomar agua. En la mayoría de los casos está presente Polixena y un pájaro suele posarse sobre la fuente (rara vez una casa con fuente) [*22*]. Aunque en las escenas de los vasos áticos los pájaros no necesitan tener siempre un significado específico, la inclusión del pájaro en un número tan elevado de representaciones de esta escena en particular apunta a que este animal tiene una especial relevancia en este episodio. A lo mejor es el cuervo de Apolo, un presagio de

los acontecimientos futuros y una forma de recordar el papel de la deidad en esta historia.

El destacado papel de Políxena en tantas representaciones de esta escena merece algunos comentarios. Es una parte canónica, no un extra, y en algunos vasos incluso aparece sin que lo haga Troilo. Pero el motivo de su presencia no está claro. Sabemos, una vez más gracias a Proclo, que en otro de los libros perdidos del ciclo troyano, la *Iliupersis*, Políxena fue sacrificada ante la tumba de Aquiles tras la caída de Troya. En un vaso ático de mediados del siglo VI encontramos una representación particularmente brutal en la que Neoptólemo, el hijo de Aquiles, le corta el cuello [*23*]. Los pintores posteriores optaron en general por mostrar a Políxena mientras es conducida a la tumba [*24*]; Pausanias (I, 22, 6) cuenta que éste fue el tema de una pintura mural en el santuario dedicado a Egeo en Atenas. En su *Hécuba*, Eurípides cuenta que el espíritu de Aquiles requirió el sacrificio y, en otra obra perdida, Sófocles explica lo mismo, aunque no queda en absoluto claro el porqué de dicha petición. Hay quien sugiere que Aquiles estaba enamorado de Políxena y considera que sus apariciones regulares en las representaciones de la emboscada y la persecución evidencian la existencia de una conexión anterior entre ellos.

La emboscada de Troilo aparece también en un pequeño número de vasos no áticos del siglo VI: beocios (que muestran a Troilo con barba), laconios [*25*], de la Grecia oriental y calcídicos. Es posible que también fuera el tema de una escultura en el frontón de la Acrópolis de Atenas, aunque en este caso parece que Troilo y sus caballos no aparecían. Un guerrero agazapado en la metopa de un templo del siglo VI en Paestum podría ser también una abreviación de la escena. La emboscada aparece en un número escaso de vasos áticos de figuras rojas y sólo desde mediados del siglo V.

Encontramos el mismo tema en vasos del sur de Italia más de un siglo después de que apareciera por última vez en un vaso ático. En ellos no aparece Políxena y Troilo sólo tiene un caballo, al que en ocasiones da de beber agua de una fuente. En una divertida escena de innegable intención paródica, un rechoncho Troilo lleva una mula a la fuente tras la que se esconde Aquiles [*26*]. Existe poca conexión iconográfica, o tal vez ninguna, entre estas escenas y las anteriores.

La primera obra que sin duda alguna representa la persecución es un aríbalos protocorintio fabricado en el tercer cuarto del siglo VII, en el que Aquiles persigue a un jinete con barba y el artista nos da el nombre de ambos personajes [*27*]. La escena del vaso François ocupa el segundo lugar en orden cronológico y la mayoría de las versiones áticas posteriores reflejan la misma iconografía. Hay dos caballos y Troilo cabalga hacia la derecha precedido de Políxena, aparece un jarro de agua en el suelo (a veces roto) y Aquiles persigue a los dos hermanos con una lanza o, en ocasiones, una espada. Cuando se incluye, la fuente suele ser una casa con fuente como en el vaso François.

Esta escena goza de popularidad entre los pintores de vasos áticos de figuras negras y aparece en algunos vasos de figuras rojas hasta mediados del siglo V, en los que en ocasiones Troilo cabalga hacia la izquierda. En una copa del Pintor de Brigo, Aquiles tiene a Troilo cogido por el pelo e intenta tirarle del caballo [*28*]. Un siglo después del último vaso pintado ático sobre el tema, éste aparece en vasos del sur de Italia. En ellos, al igual

que en la emboscada, Polixena no forma parte de la escena y Troilo cuenta únicamente con un caballo.

La escena que encontramos en un ánfora corintia de mediados del siglo VI tiene especial interés, ya que nos muestra la importancia de la identificación de convenciones [*29*]. Un arquero y un guerrero con lanza persiguen a un joven a caballo que se da la vuelta y les dispara con su propio arco. El hecho de que su caballo tenga ocho patas —en realidad, son dos caballos— nos muestra que es muy posible que sea sólo una variación común en el Ática de la escena de Troilo. En una crátera calcídica, un joven cabalga con dos caballos junto a dos parejas catalogadas como Paris y Helena, y Héctor y Andrómaca. Una vez más, es probable que en esta ocasión los dos caballos identifiquen a Troilo [*30*].

Las representaciones más antiguas del asesinato de Troilo aparecen en embrazaduras de escudo encontradas en Olimpia que datan de fines del siglo VII y principios del VI. En todas ellas, un guerrero se prepara para matar con una espada a un joven desnudo ante un altar [*31*]. La más cercana a nuestro tiempo, de hacia 590, tiene especial interés, ya que también hay un gallo en el altar. Los hombres solían regalar gallos a los chicos en señal de amor, así es que la aparición del animal en esta escena reforzaría la versión del mito de Troilo que narra el amor que Aquiles sentía por él.

En una crátera corintia más o menos contemporánea de la embrazadura que acabamos de analizar, Aquiles sostiene por los pies al joven desnudo cabeza abajo sobre un altar, mientras varios guerreros troyanos (entre ellos Eneas y Héctor) se acercan por la derecha [*32*]. En varios vasos áticos fabricados desde la mitad hasta el final del siglo VI, Aquiles ha cortado la cabeza de Troilo y la utiliza como arma contra Héctor y otros guerreros troyanos que se disponen a atacarle [*33*]. En la mayoría de estas escenas el altar ocupa un lugar importante. En un ánfora calcídica de mediados del mismo siglo, Aquiles decapita a Troilo en un altar. Las escasas representaciones áticas de figuras rojas sobre este tema provienen de fines del siglo VI o principios de IV y tienen poca o ninguna relación con las de figuras negras. En una de ellas, Troilo es un joven guerrero con casco que se desvanece mientras Aquiles le ataca con una lanza y Eneas corre en su ayuda [*34*]. En otra, Aquiles ataca con su espada a Troilo, cuyo caballo acaba de derrumbarse.

Este asesinato es también el tema de un ánfora apula de mediados del siglo IV: Troilo se arrodilla con los brazos tendidos en señal de clemencia, mientras Aquiles lo agarra por el pelo y se dispone a cortarle la cabeza con una espada. Atenea permanece a un lado observando con calma la escena. Este momento anterior a la muerte aparece también en pequeños relieves en bronce que decoraban espejos contemporáneos, tanto del Ática como del sur de Italia [*35*].

Antes de finalizar el análisis del mito de Troilo, deberíamos considerar brevemente otra historia con la que tiene muchos paralelismos: la muerte de Astianacte, el hijo de Héctor. Al igual que ocurre con el mito de Troilo, esta historia se narraba en poemas del ciclo épico que no han llegado hasta nosotros, por lo que los primeros datos que poseemos provienen del arte antiguo. Proclo, en su resumen de la *Iliupersis*, nos cuenta que Odiseo mató a Astianacte durante el saqueo de Troya, pero otra fuente afirma que en la *Pequeña Ilíada* Neoptólemo lo arrojó desde las murallas de Troya durante el saqueo de dicha ciudad.

En los vasos pintados áticos, las representaciones de la muerte de Astianacte como parte de la *Iliupersis* son populares desde antes de mediados del siglo VI hasta mediados del V. En estas escenas, las tres figuras principales son Neoptólemo, Príamo y Astianacte [*36*]. Neoptólemo suele sostener a Astianacte por el pie mientras se dispone a lanzarlo contra Príamo, que está tumbado, cayéndose hacia atrás o sentado en un altar. El paralelismo con la escena de Troilo es obvio, un joven asesinado en un altar por un guerrero, aunque la forma de consumar el asesinato sea diferente. Se ha señalado a menudo el parecido existente entre algunas escenas áticas en las que aparece Astianacte y la escena de Troilo sobre la crátera corintia que hemos mencionado anteriormente [*32*].

Más allá incluso de estos paralelismos, da la impresión de que ambos dos mitos se combinaron en la mente de algunos pintores áticos. De esta forma, en un lecythos de figuras negras un guerrero se dispone a lanzar una cabeza decapitada (y no un cuerpo) contra un anciano que se sienta en un altar [*37*]. En una hydria de la misma época, el guerrero balancea el cuerpo que tiene cogido por el pie, pero en el altar de la derecha hay un trípode y el anciano está agazapado en la parte izquierda. Atenea observa cómo irrumpen en la escena caballos a galope desde la izquierda. Resulta fácil observar cómo las convenciones de los dos asesinatos pudieron mezclarse en la mente de los pintores y sería absurdo otorgar demasiada importancia a esta combinación.

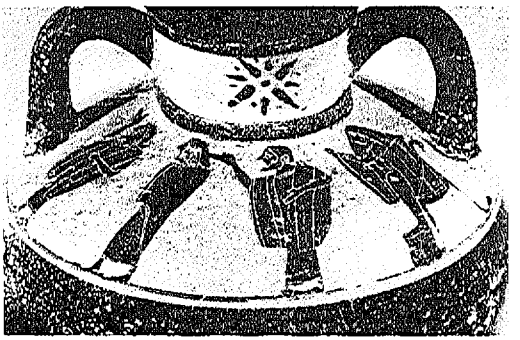
Más tarde, el mito de Troilo y Aquiles constituye un tema del arte griego a lo largo de casi tres siglos, desde fines del siglo VII hasta fines del IV. Las singulares similitudes que podemos destacar en una parte de la imaginería ática a lo largo de varias generaciones tienen que ser consecuencia, en parte, de una tradición iconográfica bien arraigada, aunque puede también que elementos de la imaginería provengan de una fuente literaria común. La hydria caída detrás de los caballos a galope de Troilo que aparece en tantos vasos, es muy posible que fuera una imagen que pasó de un pintor a otro, mientras que es más probable que la convención por la que Troilo lleva dos caballos provenga de la literatura. El origen de la combinación de los mitos de Astianacte y Troilo quizá debemos buscarlo en la mente de un pintor de vasos y no de un poeta, aunque tenemos la sospecha de que las creaciones de poetas o dramaturgos podrían haber inspirado las variaciones del episodio de la muerte de Troilo en distintas representaciones de figuras rojas.

Sabemos que el mito de Troilo formaba parte del ciclo épico y que era el tema principal de al menos una obra de teatro, pero si no hubiera sobrevivido en el mundo del arte sería para nosotros una simple nota a pie de página sin utilidad alguna. Sin embargo, aun con la ayuda de las representaciones, no conocemos con exactitud el aspecto principal de la historia, es decir, el motivo del asesinato.

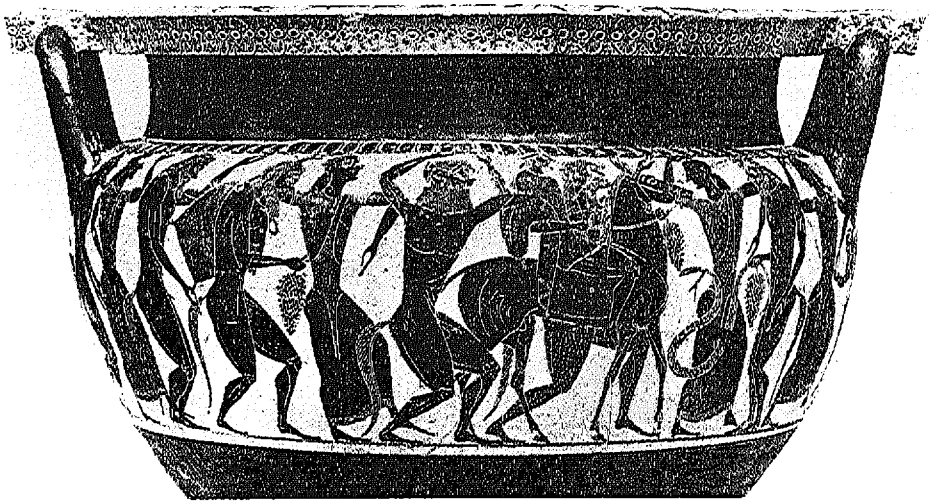
1 «Vaso François». Crátera de volutas ática de figuras negras encontrada en Chiusi, firmada por el ceramista Ergotimo y el pintor Clitias. Cara A. Hacia 570. 66 centímetros.

2 «Vaso François». El regreso de Hefesto.
Detalle de la cara B.

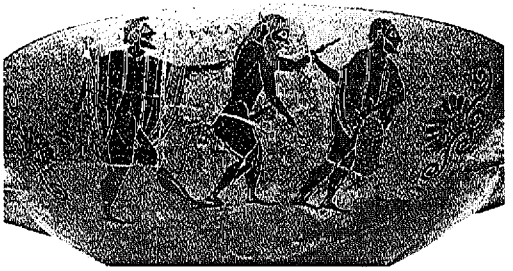
3 Anforisco corintio. El regreso de Hefesto (?). Principios del siglo VI. 11,5 cm.



4 (*derecha*) Ánfora de cuello ática de figuras negras. El regreso de Hefesto. A, Dioniso, con una rama de hiedra, precede a un joven Hefesto que va montado en una mula itifálica seguido de un sátiro. B, las deidades les dan la bienvenida. Hera está sentada y la otra mujer es probablemente Afrodita, según lo que se observa en el vaso François. Uno de los hombres tiene que ser Zeus, aunque ninguno de los dioses cuenta con atributos. La estrella del cuello es sólo un motivo decorativo y sin relación con la escena. Hacia 560. 37 centímetros.

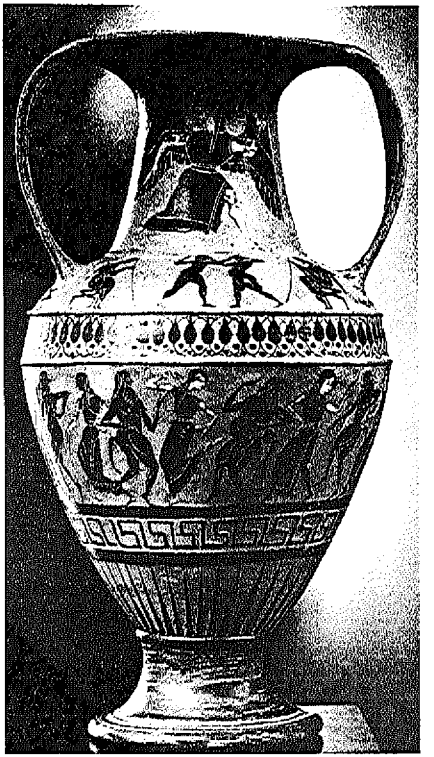


5 Crátera de columnas ática de figuras negras de Lido. El regreso de Hefesto. La procesión rodea el vaso. Dioniso camina en un lado, mientras Hefesto va montado en su mula en el otro. Los acompañan sátiros y ninfas bailando, con serpientes, racimos de uvas y odres. Hacia 550. 56,5 centímetros.



6 Copa ática de figuras negras procedente de Egina, firmada por el ceramista Ergotimo. La captura de Sileno. Los captores llevan la cuerda y el odre que han utilizado para prender a Sileno mientras lo conducen ante Midas. Hacia 560.

7 Escarabeo de ágata. Un sátiro con pezuñas, característico de la Grecia oriental, está reclinado y sostiene una copa en una mano. A su lado, sobre sus piernas, se muestra un vaso bien detallado. Hacia 530. Longitud, 2,2 centímetros.



8 Ánfora de cuello ática de figuras negras, firmada por el ceramista Nicóstenes. En el cuello aparece una mujer alada (¿Iris o Nice?); en el hombro, atletas boxeando entre jueces; en el cuerpo, sátiros y ninfas bailando.

9 Ánfora de cuello ática de figuras negras firmada por el alfarero Amasis. Dos ménades se acercan a Dioniso con un ciervo y una liebre como presentes. Llevan joyas y ramas de hiedra, y una de ellas luce una piel de pantera. Dioniso, sosteniendo un cántaro, les da la bienvenida. Hacia 530. 32,5 centímetros.

10 Copa ática de figuras negras del Pintor de Heidelberg, procedente de Grecia. Dioniso con una mujer sin nombre. El equivalente iconográfico del vaso François permite identificarla como Afrodita, pero también se la ha llamado Ariadna. Hacia 550.

11 Copa laconia, de Rodas. El regreso de Hefesto. El deforme Hefesto está montado en una mula itifálica mientras un hombre desnudo llena su cuerno con el vino de un odre. Hacia 560.

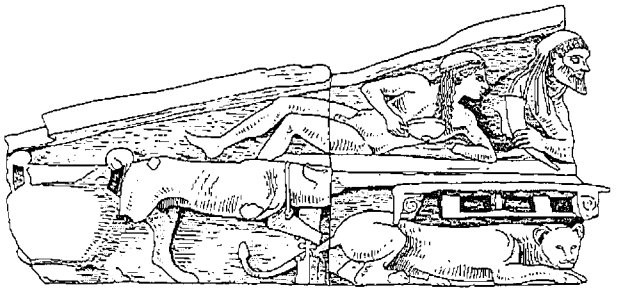
12 Hydria ceretana. El regreso de Hefesto. Un joven y deforme Hefesto al galope en una mula hacia Dioniso, quien viste una piel de leopardo y sostiene un cántaro en una mano y un pequeño leopardo en la otra. Lo siguen una ménade con una serpiente y un sátiro tocando la flauta (obsérvense las pezuñas). Hacia 530. 41 centímetros.

13 Crátera de cáliz ática de figuras rojas, del Pintor de Cleófrades. El regreso de Hefesto. A, Dioniso con una piel de leopardo, rama de parra y cántaro, junto a varios sátiros que visten pieles similares y tocando la flauta y la lira mientras transportan un odre y una crátera de volutas. B, Hefesto aparece con un hacha montando en una mula itifálica, junto a varios sátiros que tocan la cítara y la flauta mientras llevan un fuelle y un ánfora apuntada para el almacenaje. Hacia 490. 43,8 centímetros.

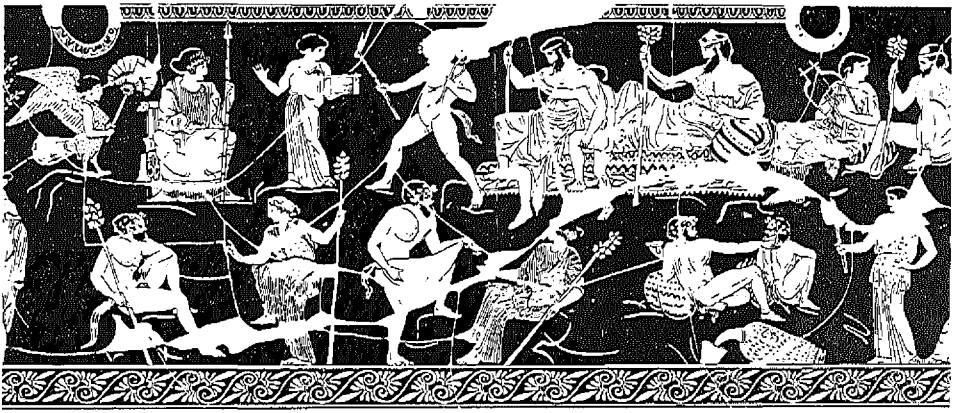
14 Crátera de cáliz ática de figuras rojas, del Pintor de Altamura. El regreso de Hefesto.
El sátiro que toca la cítara es un actor disfrazado que lleva unos calzoncillos que sujetan un falo y una cola artificiales. Hefesto calza botas altas de actor. Todo indica que la escena se inspiró en una obra satírica. Hacia 460. 39,7 centímetros.

15 Skyphos ático de figuras rojas. El regreso de Hefesto. Un joven sátiro tocando la flauta encabeza la procesión de Dioniso, quien sostiene un tirso y un cántaro, y del joven Hefesto, quien se dirige montando en una mula hacia Hera, atada a su trono con cadenas invisibles, mientras una sirvienta (¿Hebe?) la abanica. Hacia 430. 30 centímetros.

16 Hydria ática de figuras negras. Dioniso está tumbado sobre un *kline*, mientras un sátiro le divierte tocando la cítara y un festín le espera en la mesa que tiene a su lado. Hermes y una ninfa (?) permanecen a la cabeza del diván; a los pies hay un sátiro y una ninfa. Un sorprendido Hefesto con un hacha al hombro aparece en la escena por la izquierda. Aquí se representa sin duda el comienzo del banquete anterior al regreso. Hacia 520. 47 centímetros.



17 Frontón de piedra caliza procedente de Corfú, descubierto por el arqueólogo Choremis en 1973. Dioniso y Hefesto (?) durante el banquete. Fines del siglo VI. 2,73 × 1,3 metros.



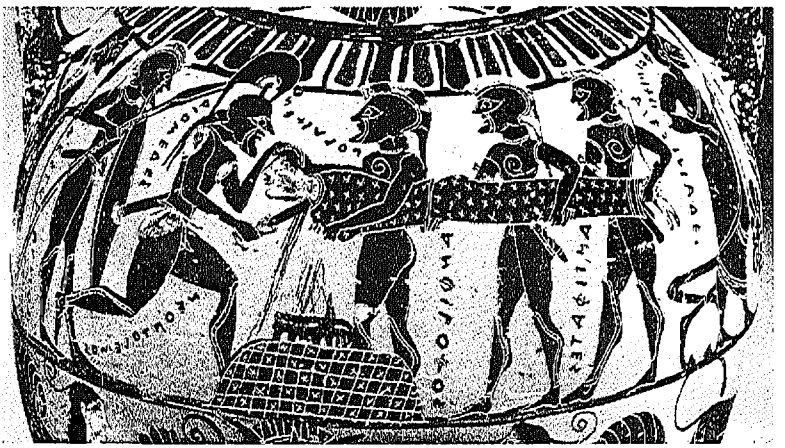
18 (*arriba*) Crátera de volutas ática de figuras rojas, fabricada por Polión, en Espina. El regreso de Hefesto. Un sátiro ayuda a un embriagado Hefesto a levantarse del *kline* que comparte con Dioniso mientras Hera, que sostiene su cetro, espera su regreso. En esta ocasión una sirena con brazos abanica a la diosa, lo cual es inusual en el arte ático. Obsérvese la compresión de espacio y tiempo en esta escena narrativa. Hacia 420.

19 (*derecha*) Ánfora apula de figuras rojas, de Arpinova. Versión burlesca sobre el regreso de Hefesto. Fines del siglo IV.

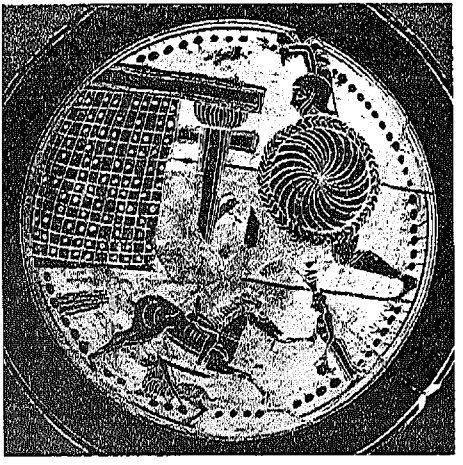
20 (*abajo*) Vaso François (véase *1*). Aquiles persiguiendo a Troilo. Detalle de la cara A.

21 Frasco corintio, de Cleonae. Aquiles está agazapado a la espera de Troilo, lleva un casco corintio y grebas, sostiene varias lanzas y un escudo decorado con gorgoneion. Se esconde detrás de una fuente con el caño en forma de cabeza de león, en la que Polixena llena un jarro. Un Troilo con barba conduce dos caballos (uno de color claro y otro oscuro) mientras su padre Príamo y otro hombre observan la escena. Hacia 580.

22 Ánfora de cuello ática de figuras negras. Aquiles agazapado a la espera de Troilo. Aquiles, con un escudo beocio, se esconde tras una fuente mientras Polixena con una hydria y Troilo con dos caballos se acercan. El pájaro, que el pintor ha querido resaltar agrandando su tamaño, quizá tenga un significado especial, tal vez sea un presagio de lo que va a suceder. Por otra parte, los motivos florales que cuelgan de las esquinas son meramente decorativos. Hacia 560.



23 Ánfora «tirrena» ática de figuras negras. El sacrificio de Polixena. Parece ser que los vasos del grupo tirreno fueron fabricados específicamente para el mercado etrusco e incluyen escenas particularmente brutales, más propias de los gustos etruscos que de los áticos. Aquí, el viejo Fénix mira hacia otra parte mientras Neoptólemo corta el cuello a Polixena. Arde un fuego en un altar que hay detrás de la tumba de Aquiles. Hacia 560.

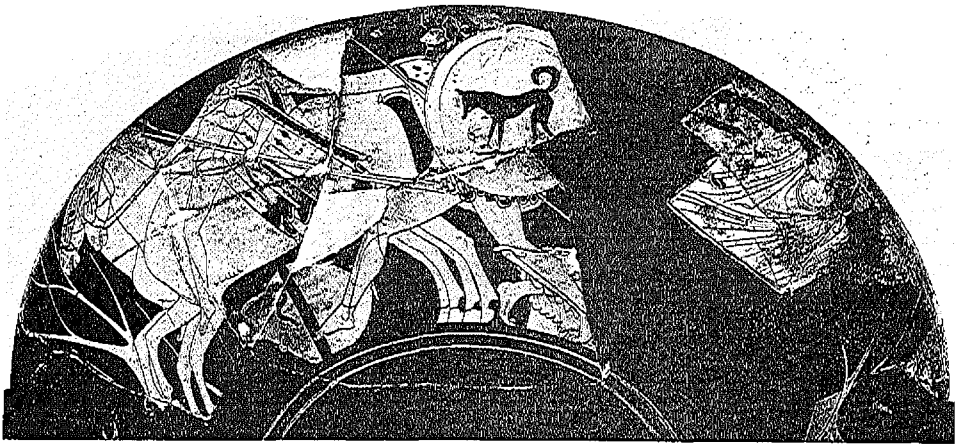


24 (*arriba, izquierda*) Hydria ática de figuras negras. Arriba, una carrera de carros; abajo, el sacrificio de Políxena. Más acorde con los gustos del Ática, Neoptólemo conduce a Políxena hacia la tumba. Un *eidolon* (espíritu del guerrero) de Aquiles sobrevuela la tumba. La serpiente está relacionada con mundo. subterráneo Hacia 500.

25 (*arriba*) Copa laconia procedente de Cerveteri. Aquiles agazapado a la espera de Troilo. En el sector principal, vemos a Aquiles de rodillas junto a un edificio de poca altura sobre el que se ha posado un pájaro. En el exergo que hay debajo, Troilo cabalga hacia la derecha, donde se encuentra Políxena con varios jarros. La liebre que aparece debajo del caballo y que corre en dirección contraria probablemente se incluye para sugerir velocidad. Hacia 560.

26 (*arriba*) Crátera de campana ática o apula de figuras rojas. Parodia del episodio de Aquiles esperando a Troilo en la que los caballos de Troilo se han reemplazado por una mula. Hacia 400.

27 (*derecha*) Arébalos protocorintio. Aquiles persiguiendo a Troilo (con nombre). Al gran caballo hacia el que se dirige Aquiles le está creciendo una cabra en la espalda como si fuera una quimera. Parece que el pintor confunde aquí la historia de Troilo con la de Belerofonte y la Quimera. Fines del siglo VII. 6,2 centímetros.



28 (*arriba*) Copa ática de figuras rojas del Pintor de Brigo. Aquiles persiguiendo a Troilo. Aquiles agarra a Troilo por el pelo e intenta derribarlo del caballo. Polixena corre hacia la derecha. La hydria que ella ha dejado caer está en el suelo debajo de los caballos. Hacia 480.

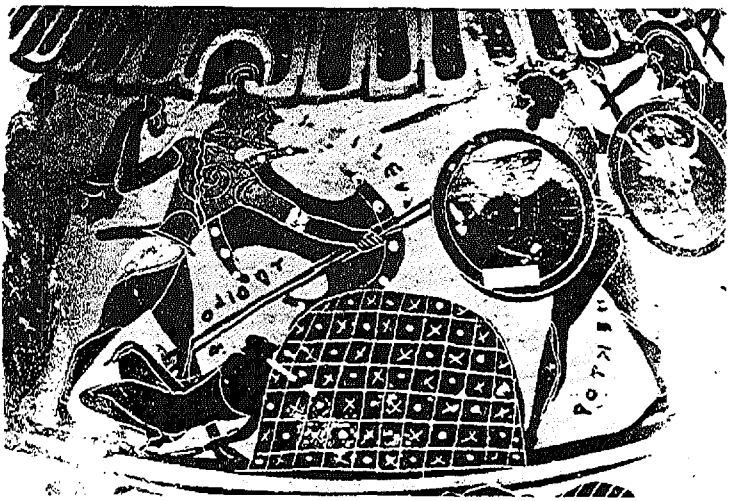
29 (*derecha*) Ánfora de cuello corintia procedente de Capua. Aquiles persiguiendo a Troilo (?). Hacia 550. 32,5 centímetros.

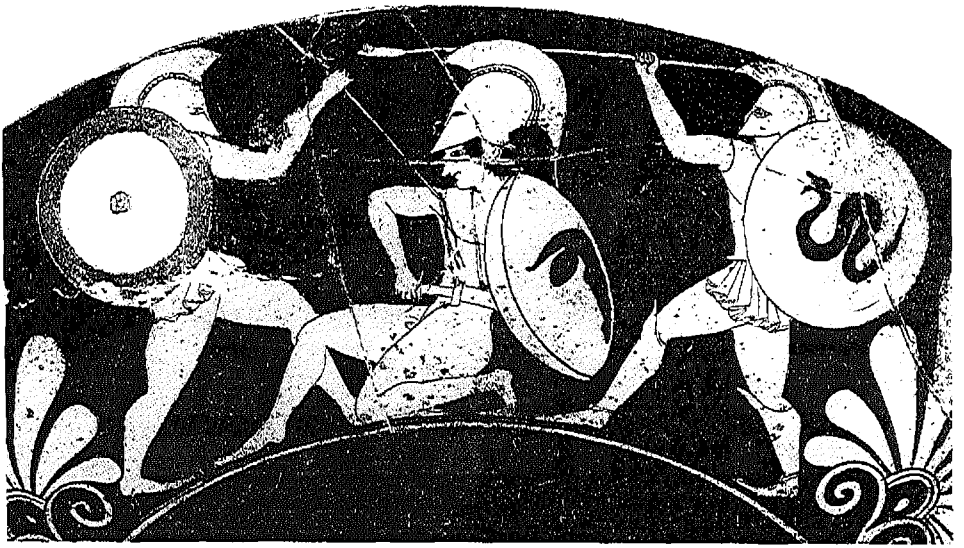
30 (*abajo*) Crátera de columna calcídica, de Vulci. Vemos a Paris y Helena, a Héctor y Andrómaca, todos con nombre. El joven con los dos caballos tiene que ser Troilo, hermano de Paris y de Héctor. Hacia 540. 37,9 centímetros.

31 (*izquierda*) Relieve en bronce. Panel de embrazadura procedente de Olimpia. Muerte de Troilo. Aquiles se dispone a matar a Troilo en un altar sobre el cual hay un gallo. Los hombres solían regalar gallos a los chicos en señal de amor. Hacia 580.

32 (*centro*) Crátera de columna corintia. Muerte de Troilo. Aquiles sostiene a Troilo cabeza abajo sobre un altar tras haberle apartado de sus caballos, que permanecen al lado. Algunos guerreros troyanos, entre los que se encuentran Héctor y Eneas, corren hacia él desde la derecha. Hacia 580.

33 (*abajo*) Ánfora «tirrena» de figuras negras ática, procedente de Pescia Romana. Muerte de Troilo. Aquiles ha cortado la cabeza a Troilo junto a un altar con forma de *omphalos* y la utiliza como arma contra los troyanos que se enfrentan a él (Héctor entre ellos). Hacia 560.





34 Copa ática de figuras rojas del Pintor de Oltos. Muerte de Troilo. Aquiles y Eneas luchan por encima de Troilo. Ésta es una escena genérica de representación de un duelo, en la que el vencedor suele ser la figura que aparece a la izquierda. Sólo los nombres de Troilo y Eneas, inscritos en el vaso aunque no aparezcan en la fotografía, permiten identificar la escena concreta. Hacia 510.

35 Mango de espejo tarantino de bronce. Muerte de Troilo. Hacia 325.

36 Ánfora ática de figuras negras procedente de Vulci, pintada por Lido. *Iliupersis*. Neoptólemo agarra a Astianacte por un tobillo y se dispone a matar a Príamo, que está sentado en un altar implorando clemencia. A la izquierda, Menelao recupera a Helena. Éste es un buen ejemplo de la compresión de espacio y tiempo en una escena narrativa arcaica. Hacia 550.

37 Lecythos ático de figuras negras. Neoptólemo se dispone a lanzar la cabeza de Astianacte a Príamo, que está sentado en un altar implorando clemencia, mientras a su espalda una mujer llora su muerte. Hacia 500.

Retratos de los dioses

En las escenas narrativas antiguas, se identifica un número relativamente bajo de figuras mediante inscripciones, y por ello los métodos habituales de identificación son el contexto y los atributos, tales como la vestimenta, los objetos que portan, los animales que los acompañan y el aspecto físico. La identidad de muchos héroes queda clara gracias al contexto, pero a veces los dioses y diosas son meros espectadores en las escenas heroicas. De lo dicho surge la necesidad de presentar a los miembros de la familia divina y a su séquito junto con sus atributos.

En la franja principal que rodea el vaso François, una procesión de deidades se acerca a la casa de Peleo para celebrar el matrimonio de éste con Tetis [*1*]. Una escena casi idéntica aparece en un dinos ático de figuras negras firmado aproximadamente una década antes por el pintor Sófilos [*38*], y los fragmentos de otro dinos encontrado en la Acrópolis indican que el artista pintó esta escena en más de una ocasión. Éstos son los primeros «retratos de familia» de los dioses y diosas en el arte griego. Dado que en las representaciones de la boda de Peleo y Tetis tanto de Sófilos como de Clitias disponemos del nombre de casi todas las figuras, estas escenas son adecuadas como punto de partida para nuestra presentación. En el capítulo 9 estudiaremos el mito de la boda en sí.

En ambos vasos se realiza una clara distinción entre las figuras de menos categoría, a pie, y las principales, que van en carros. A la cabeza de ambas procesiones se observa un grupo de los que avanzan a pie, siguen los carros y al final de todo están Hefesto montado en su mula y Océano con cuerpo de pez. Al mismo tiempo, varias figuras acompañan caminando a los carros.

Iris encabeza la procesión desempeñando su papel de heraldo o mensajera [*39*]. Es el homólogo femenino de Hermes y comparte con él alguno de sus atributos. Ambos llevan con regularidad un *kerykeion* o bastón de heraldo. En las primeras manifestaciones artísticas se trata de una vara partida por la mitad y luego de un bastón con la figura abierta de un ocho en la parte superior; más adelante, en ocasiones termina en cabezas de serpiente enfrentadas, y en el arte romano se convierte en el caduceo. En el vaso de Sófilos, Iris lleva unas botas con alas en la parte delantera, que también suele llevar Hermes en el arte arcaico. Las botas representadas en vasos de figuras negras tienen a menudo con una lengüeta en la parte delantera con forma muy parecida a la de esas alas. Sin embargo, sólo deberíamos considerarlas alas cuando se indiquen las plumas de manera clara, tal y como ocurre en esta ocasión. Iris aparece en contadas ocasiones en el arte del siglo VI, pero sí lo hace en vasos de figuras rojas áticos o del sur de Italia de los siglos V y IV, en los que a veces le crecen unas alas en la espalda y se la puede confundir fácilmente con Nice (la Victoria) [*40*]. También la encontramos en el frontón oeste del Partenón esperando a Posidón y tal vez sea, además, la criada alada de Hera en el friso este.

En ambos vasos un grupo de mujeres sin atributo alguno caminan detrás de Iris a poca distancia. En el vaso François se trata de Hestia, Cariclo y Deméter; en el de Sófilos, de Hestia, Deméter, Cariclo y Leto.

He aquí un ejemplo de dos de las contadas apariciones de Hestia en obras de arte antiguo. Sobre ella existe poca información mitológica y prácticamente nada de iconografía. Del mismo modo, ésta es una de las escasas apariciones de Cariclo, la mujer del centauro Quirón, que tampoco muestra atributo alguno. A él en cambio, se lo identifica con facilidad. En el vaso François éste camina junto a Iris y en el de Sófilos ocupa un lugar algo más retrasado en la procesión, pero en ambos lleva una rama sobre el hombro de la que cuelgan animales. Es un centauro civilizado y un *chitoniskos* (una túnica corta) cubre su cuerpo completamente humano, que se une por la grupa al tórax y a las patas traseras de un caballo. A diferencia de otros centauros, a menudo lleva algún tipo de capa y sus patas delanteras son a veces humanas. En el capítulo 9 se habla de él como el tutor de Aquiles.

A primera vista, la inclusión de Deméter en este grupo de figuras menores resulta sorprendente, ya que no cabe duda de que es una divinidad mayor en la Atenas clásica. A pesar de lo dicho, antes de mediados del siglo VI sólo aparece de manera ocasional en el arte griego y, cuando así sucede, lo hace en grupos de dioses representados en vasos áticos. Desde finales del siglo VI aparece cada vez con más frecuencia en vasos áticos con su hija Perséfone (Core) y con el príncipe de Eleusis, Triptólemo, que está sentado en su trono de ruedas a punto de marcharse para cumplir su misión de enseñar los secretos de la agricultura a los mortales, un tema que sigue gozando de popularidad en Atenas a lo largo del siglo V [*41*] y en el sur de Italia durante todo el siglo IV. Dado que los pintores de vasos rara vez indicaban la edad de las mujeres, en ocasiones resulta difícil distinguir en estas escenas a Deméter de su hija. En los vasos del siglo V ambas suelen sostener antorchas y llevar coronas o, en algunos, cetros y trigo. En un conocido relieve eleusino de mediados del siglo V, Deméter sostiene un cetro y Perséfone una antorcha [*42*], mientras que en el friso este del Partenón es Deméter, sentada entre Dioniso y Ares, quien lleva una antorcha en la mano [*43*].

Es posible que también sea Deméter la diosa con antorchas en representaciones de un grupo de deidades que acompañan a una pareja de recién casados en un carro, escena que aparece en vasos áticos de figuras negras durante la segunda mitad del siglo VI. Sin embargo, resulta arriesgado dar por sentado que todas las mujeres con antorchas son Deméter o Perséfone. En una crátera ática de figuras rojas de poco después de mediados del siglo V, Hécate sostiene dos antorchas mientras Hermes conduce a Perséfone desde el mundo subterráneo ante una Deméter con cetro [*44*].

En una hydria ática de figuras negras de hacia 525, se da el nombre de Deméter a la diosa sin atributos que va en un carro. En un ánfora algo anterior, la misma diosa sostiene varios tallos de trigo mientras conduce un carro en presencia de Triptólemo entre otros. Diosas sin nombre conducen a menudo carros en los vasos áticos del último cuarto del siglo VI, pero no resulta muy fiable darles un nombre sin la presencia de un atributo o una inscripción.

Las apariciones de Deméter en el arte de los siglos VI y V se limitan casi de forma exclusiva al Ática y su popularidad como tema después de mediados del siglo VI está

relacionada sin duda con la creciente importancia de los misterios eleusinos en Atenas, fomentada por el tirano Pisístrato. Sin embargo, tanto para Sófilos como para Clitias no es todavía una diosa que merezca especial atención.

Leto, la cuarta mujer sin atributos del vaso de Sófilos, no forma parte del grupo en la versión de Clitias. De hecho, Leto no aparece fuera en lo que queda de la procesión del vaso François, a pesar de que es probable que montara con Apolo en un carro que se ha perdido. No cabe duda de que Apolo participaba en la escena y de que en el vaso de Sófilos Hermes viaja junto a su madre Maya y no junto a Apolo.

Leto nunca cuenta con atributo alguno. Por lo tanto, sólo podemos reconocerla mediante una inscripción o asociándola con sus hijos, Apolo y Ártemis. En ocasiones, es probable que sea la diosa que monta en un carro en presencia de Apolo y Ártemis. Sin lugar a dudas es la mujer que aparece en la metopa de Selinunte de mediados del siglo VI entre Apolo con su cítara y Ártemis con su arco [*45*]. También es probable que sea una de las dos mujeres que suelen flanquear al dios de la cítara en un gran número de vasos áticos a partir de la segunda mitad del siglo VI y a lo largo del V [*46*]. A no ser que Ártemis lleve su arco, es imposible distinguirla de su madre en estas escenas. Uno de los pocos mitos en los que Leto desempeña un papel significativo, aunque pasivo, es el de la muerte de Ticio. A pesar de que existen varias versiones de esta historia, la que se ilustra en el arte antiguo siempre es la misma. Ticio era un monstruo hijo de Gea (la Tierra) y Zeus. Al ver a Leto, a Ticio le venció el deseo e intentó abusar de ella. Mientras se la llevaba, Leto pidió ayuda a sus hijos y éstos mataron al monstruo. Más tarde, Odiseo (o Ulises) presencia el enorme cuerpo de Ticio tirado en el suelo del mundo subterráneo mientras un águila se ensaña con su hígado. Una de las primeras representaciones de este episodio aparece en metopas procedentes de Paestum fechadas a mediados del siglo VI. En una de ellas, Ticio sostiene un mazo mientras se lleva a la fuerza a Leto. En otra, Apolo y Ártemis lo persiguen con sus arcos tensados. Este mito es también el tema de diversos vasos áticos de figuras negras, más o menos de la misma época que las metopas, en los que se muestra a Gea intentando salvar a su hijo. También es el tema de una hydria ceretana del último cuarto del siglo VI y de unos pocos vasos áticos de figuras rojas de la primera mitad del V [*47*].

En ambos vasos, Dioniso camina aislado detrás del grupo de mujeres y, como ya hemos visto en el regreso del friso de Hefesto, desempeña el papel de forastero. En ambos lleva una vid, pero en el vaso François también transporta una gran ánfora sobre sus hombros. Estos objetos identifican claramente a Dioniso como el dios del vino, pero no constituyen atributos canónicos en el arte arcaico y en el clásico. El culto a Dioniso sólo adquirió importancia en Atenas hacia mediados del siglo VI, probablemente como consecuencia de la política de Pisístrato, y ambos vasos deben de ser anteriores a este desarrollo.

Dioniso es uno de los personajes que aparece con más frecuencia en vasos áticos desde mediados del siglo VI y durante el IV, pero la gran mayoría de las escenas carecen de un contenido narrativo claro. Sus atributos son un recipiente para bebida (un cuerno o un cántaro) y una corona de hiedra. Sus acompañantes habituales son sátiros y ninfas o ménades, tal y como se explica en el capítulo 2, y su montura es una mula itifálica. A partir de finales del siglo VI, las ménades y a veces el propio dios, llevan un tirso, un largo tallo de hinojo coronado con hojas de hiedra; en ocasiones lo acompañan serpientes y panteras.

En pinturas de vasos áticos del siglo VI y gran parte del V, Dioniso lleva barba y casi siempre viste con quitón e himatión [*48*]. Más adelante, hacia 430 encontramos de repente un nuevo Dioniso sin barba, y este joven semidesnudo y afeminado es el dios que aparece por lo general en el arte del siglo IV [*49*].

La iconografía temprana de Dioniso es probable que sea una invención de los pintores de vasos áticos. Rara vez aparece en vasos corintios, aunque sí lo hace en el cofre de Cipselo, donde se le ve con barba, completamente vestido y tumbado en una caverna. Nunca aparece en vasos laconios; las primeras representaciones grecorientales del dios son posteriores a las primeras áticas y le dotan de atributos similares. También lo encontramos en un pequeño número de vasos calcídicos y, como ya hemos visto, en el regreso de Hefesto de una hydria ceretana. La figura de Dioniso sin barba acompañado de Ariadna goza de popularidad entre los pintores de vasos del sur de Italia a lo largo del siglo IV.

Hacia 530, se acuñó en Naxos (Sicilia) una moneda en cuyo anverso aparecía Dioniso con barba y corona de hiedra [*50*] y con un racimo de uvas en el reverso, que más tarde se reemplazó por un sátiro entrometido. Tal y como ocurre en las pinturas de vasos, la tradicional barba desaparece alrededor de 400 [*51*]. Un Dioniso con barba reclinado sobre el lomo de una mula se convierte en el modelo monetario de Mende, en el norte de Grecia, hasta mediados del siglo V y , en el siglo IV, lo reemplaza un dios sin barba. Sin embargo, la cara de Dioniso que se adoptó durante el último cuarto del siglo V como modelo de moneda en Tebas, Taso y Síbaris en Creta es la tradicional con barba.

Las representaciones de Dioniso en el arte de la escultura, aunque no son numerosas, siguen el mismo curso que las de vasos y monedas. Algunas de las primeras son probablemente una colosal estatua inacabada de una figura con barba que todavía está en una cantera de Naxos y que data de mediados del siglo VI, además de una cabeza con barba procedente de Icaria de fines del mismo siglo [*52*]. Algunas figuras áticas sentadas, en este caso sin cabeza, podrían representar a Dioniso. Una de ellas, procedente de Icaria, sin duda representa al dios y tal vez también lo haga la otra, en la que la figura se sienta sobre una piel de pantera. Dioniso es uno de los doce habitantes del Olimpo que aparece en el friso este del Partenón, donde lo vemos sentado, desnudo de cintura para arriba y sin barba. En una de las metopas luchaba contra un gigante y es posible que sea la figura desnuda y tumbada del frontón este [*53*]. Como mínimo hacia la segunda mitad del siglo IV aparece una figura similar en el monumento de Lisícrates en Atenas que sin duda es Dioniso.

Sófilos incluye a Hebe, Temis y tres ninfas en el grupo que camina delante de los carros, mientras Clitias incluye a tres Horas. En ambos vasos, grupos de mujeres a pie acompañan a los carros. En el dinos, se nombra a las Cárites, las Musas y las Moiras; en el vaso François encontramos a las Musas (con los nombres de Calíope, Urania, Euterpe, Clío, Melpómene, Terpsícore, Erato y Polimnia) y a las Moiras.

Como ya se ha mencionado en el capítulo 2, en algunos vasos del siglo VI las ninfas acompañan a Dioniso. Es probable que también sean las mujeres que acompañan a diversas diosas en vasos de figuras rojas, pero en las artes la definición de su naturaleza es tan vaga como en la literatura. Probablemente sean musas las mujeres que acompañan a Apolo mientras toca la cítara en vasos áticos (cuando hay más de dos o cuando sostienen

instrumentos musicales). Aparecen en vasos áticos a partir de mediados del siglo V, en la lucha que libran contra el tracio Támiris [*139*]. A pesar de que, en vasos áticos y al sur de Italia, algunas musas aparezcan en ocasiones con varios instrumentos musicales y pergaminos, la asignación de funciones específicas particulares no se llevó a cabo hasta bien pasado el período clásico.

Es probable que las Horas (Estaciones) sean las mujeres que acompañan a veces a Afrodita en vasos áticos de figuras rojas, y Pausanias (V, 11, 7) nos cuenta que aparecían junto a las Gracias en el trono que construyó Fidias para su Zeus en Olimpia. No obstante, ninguno de estos grupos presenta atributos. Las Moiras (Parcas) cuentan con poca o ninguna iconografía en nuestro período, al igual que ocurre con Temis, madre tanto de las Moiras como de las Horas.

Hebe aparece como la esposa de Heracles en un arríbalos corintio de principios del siglo VI [*233*], en algún que otro vaso ático tanto de figuras rojas como negras desde mediados del siglo VI hasta la segunda mitad del V, y como mínimo en un vaso del sur de Italia [*234*]. Probablemente la encontramos también desempeñando un papel diferente como criada de Hera o de Zeus en numerosos vasos áticos de figuras rojas del siglo V, pero no cuenta con atributos regulares que ayuden a esclarecer su identidad.

La mayor parte de ambas procesiones la constituyen las deidades en carros. En ambos vasos Zeus y Hera van en el primer carro, Posidón y Anfitrite en el segundo, Ares y Afrodita en el tercero. Sófilos no otorga atributos a ninguna de estas figuras. Clitias oculta a los ocupantes del segundo y del tercer carro bajo una de las asas, pero dota a Zeus de un cetro y un rayo muy distinguidos.

En el arte griego casi siempre se representa a Zeus como un adulto con barba. La excepción más notable tal vez se encuentre en el frontón oeste del templo de Artemisa en Corfú, más o menos contemporáneo del dinos de Sófilos, donde Zeus (si de él se trata) es un joven desnudo y sin barba que ataca a un gigante o a un titán con su rayo [*95*]. Sin embargo, en embrazaduras procedentes de Olimpia del mismo período, un Zeus con barba ataca con su rayo a un Tifón con piernas de serpiente [*96*]. A pesar de que la forma de esta arma puede variar —a veces cuenta con ornamentos que parecen una flor y a veces es una simple arma arrojadiza—, es el atributo más común de Zeus en el arte arcaico y principios del período clásico [*54*]. Más adelante, también sostiene un largo cetro a la vez que el rayo o en lugar de aquél, sobre todo cuando persigue a alguna de sus queridas. En ocasiones se le muestra con un águila, la cual alterna con el rayo y con la figura de Zeus como tipo de moneda en Élide, donde se encuentra Olimpia [*55*].

En el arte antiguo encontramos representadas varias metamorfosis de Zeus. Ya en la segunda mitad del siglo VII le vemos como un toro transportando a Europa en su lomo mientras cruza el mar hacia Creta en un fragmento de un ánfora en relieve. Encontramos escenas similares en metopas de mediados del siglo VI procedentes de Delfos y Selinunte [*57*], en hydrias ceretanas, en unos pocos vasos áticos de figuras negras de finales del siglo VI, en gemas [*56*] y en numerosos vasos áticos y del sur de Italia de figuras rojas durante los primeros años del siglo IV. Transformado en cisne seduce a Leda, aunque la representación más antigua de este encuentro era una estatua de alrededor de 400, de la que han llegado copias hasta nosotros, en la que Leda protege al

pájaro [*58*]. Las versiones más eróticas del tema no aparecen hasta una vez finalizado el período clásico.

En vasos apulos de figuras rojas de principios del siglo IV, se muestra a Zeus como un águila llevándose a la fuerza a Talía, hija de Hefesto, la cual se convierte en madre de los gemelos sicilianos, los Palicos, un mito que sería el tema de una obra de Esquilo.

El poeta romano Ovidio (43 a. C.-17 d. C.) cuenta que Zeus se transformó en un águila para secuestrar al príncipe de Troya Ganimedes, pero esta metamorfosis no aparece en la literatura anterior. Plinio (XXXIV, 79) menciona un bronce del escultor ateniense Leocares (hacia 350), del que se conservan copias en mármol, en el que aparece un águila llevándose a Ganimedes, pero Plinio insinúa que el pájaro es sólo un agente de Zeus. En espejos y joyas helenísticos se representan escenas similares. En algunos vasos apulos del siglo IV, un cisne persigue o se lleva a Ganimedes ante la mirada impotente de su tutor. En una escultura de terracota procedente de Olimpia de hacia 470 [*59*], un Zeus antropomórfico se lleva al joven Ganimedes y, del mismo modo, en vasos áticos de los primeros tres cuartos del siglo V un Zeus similar persigue o se lleva al joven.

No cabe duda de que la representación más famosa de Zeus era el coloso criselefantino construido por Fidias para el templo de Zeus en Olimpia. Sin embargo, casi todo lo que conocemos sobre esta obra proviene de las escasas descripciones escritas sobre ella, de las cuales la más completa es la de Pausanias (V, 11), y de lo que probablemente sean representaciones del coloso en monedas y gemas romanas, aunque hace poco se ha demostrado que también la figura de un fragmento con figuras rojas de finales del siglo V de cerca de Kerch deriva de la obra de Fidias. En estas representaciones los principales atributos del dios son el águila y el cetro.

Hera, al igual que muchas diosas del arte griego (incluida Anfitrite), no cuenta con atributos regulares, de modo que hay que identificarla por el contexto. En vasos áticos, tanto de figuras rojas como de negras, se sienta a veces en un trono cerca de Zeus, también sentado, como ocurre en el Regreso de Hefesto de Clitias (véase el capítulo 2) y en el friso oriental del Partenón. A pesar de que a veces sostiene un cetro, no resulta fiable asegurar que todas las mujeres con cetro sean Hera. Del mismo modo, a veces lleva un *polos* o corona, pero también en este caso este atributo puede pertenecer a otras diosas. Es una de las tres diosas protagonistas del juicio de Paris, pero con frecuencia es imposible distinguirla de Afrodita (véase el capítulo 9).

Posidón, al igual que su hermano Zeus, es normalmente un adulto con barba. De hecho, las representaciones de ambos son tan parecidas que a menudo sólo la presencia de un atributo nos permite distinguirlos, tal y como nos muestra la controversia sobre la identidad de una estatua de bronce de tamaño natural de un hombre barbado encontrado en cabo Artemisio [*60*]. Esta escultura está completa a excepción del objeto que sostenía, que puede haber sido un rayo o un tridente. En algunas pinturas de vasos arcaicas, Posidón lleva también un pez [*61*].

Posidón aparece en numerosas placas pintadas del siglo VI encontradas cerca del santuario corintio en su honor que se encuentra en Penteskufia (y de manera muy ocasional en vasos corintios), en vasos áticos, tanto de figuras negras como rojas, y en vasos del sur de Italia del siglo IV. En todas estas representaciones la imagen del dios cambia poco. El

dios que se dispone a lanzar su tridente es el tipo del anverso de monedas de Posidonia desde alrededor de 525 hasta la mitad del siglo IV. El único cambio significativo en este tipo es la aparición en la segunda mitad del siglo V en algunas monedas de un Posidón sin barba, las cuales se acuñan no obstante de manera paralela a las que muestran el tradicional dios barbado [*62*].

Posidón monta a caballo en algunas placas de Penteskufia de mediados del siglo VI, en monedas de Potidea de finales del siglo VI y, más adelante, como mínimo en un vaso del sur de Italia de finales del siglo V. Por otro lado, va montado en un hipocampo (híbrido de caballo y pez) en una copa laconia de mediados del siglo VI y, en unos pocos vasos áticos, principalmente de figuras negras, en un hipocampo o en un hipalectrión (híbrido de caballo y gallo) [*63*]. En un vaso ático de figuras negras está montado en un toro.

El enfrentamiento entre Atenea y Posidón por el control del Ática era el tema del frontón oeste del Partenón y, en una copa ática de figuras rojas de finales del siglo V, se muestra al dios golpeando una roca con su tridente, tal vez como referencia a este mito. En el friso oriental del Partenón se sienta junto a Apolo.

Anfitrite es la esposa de Posidón, tal y como Hera lo es de Zeus, y aparece junto a él en placas de Penteskufia contemporáneas a las representaciones de la boda de Peleo de Sófilos y Clitias, pero sobre ella hay poca información mitológica o iconográfica. A veces lleva un pez, pero sólo se la puede identificar con seguridad cuando el autor nos da su nombre. De las muchas mujeres a las que persigue Posidón en vasos áticos de figuras rojas de mediados del siglo V, se puede identificar a la danaide Amimone por su hydria [*64*]. Se trata de una historia en la que Posidón la rescata de un grupo de sátiros que la han atacado en una fuente o en un manantial sólo para seducirla él mismo. La danaide aparece por primera vez en vasos áticos, hacia 460, en los cuales sufre la persecución de Posidón o el ataque de los sátiros, escenas que probablemente se inspiraron en la obra satírica de Esquilo, *Amimone*. En vasos áticos y del sur de Italia posteriores aparece sentada o de pie junto a Posidón, en ocasiones en presencia de varios sátiros.

Ares es el arquetipo del guerrero y poco más. Sólo las inscripciones o el contexto nos permiten distinguirlo de los otros miles de guerreros que encontramos en todos los períodos del arte griego. Aparece de manera puntual como espectador en vasos áticos de ambas técnicas junto a otros olímpicos, pero el único mito popular ilustrado en el arte antiguo en el que desempeña un papel determinante es la lucha entre uno de sus hijos, el brigante Cicno, y Heracles.

Según la versión literaria más antigua que se conserva del mito, *El escudo de Heracles*, Cicno desencadenó la ira de Apolo al interponerse en el camino de los peregrinos que se dirigían a Delfos. Alentado por Apolo, Heracles se enfrentó a Cicno y lo mató durante la batalla. Lleno de rabia por la muerte de su hijo, Ares atacó a Heracles, pero, gracias a la intervención de Atenea, Ares resultó herido en lugar del héroe.

La mayoría de las representaciones de este mito aparecen en vasos áticos de la segunda mitad del siglo VI. En una de las más antiguas y detalladas, de hacia 550, todos los participantes aparecen con nombre. Heracles y Ares están de pie frente a frente ante el cuerpo de Cicno. Los dos han levantado sus lanzas, preparados para atacar, pero Zeus se interpone entre sus dos hijos para intentar detener la lucha. Detrás de Heracles está

Atenea, lanza en alto y dispuesta a ayudarle. Varios carros enmarcan la escena. Encontramos variaciones de este esquema en varios vasos áticos [*65*]. En un fragmento de un vaso corintio más o menos de la misma época, todavía se puede ver a Cicno, con nombre, al lado de un edificio que tal vez represente el santuario de Apolo, donde se supone que tuvo lugar el combate.

En otros vasos áticos se muestra a Heracles luchando con Cicno, mientras Atenea y Ares los flanquean. En una metopa del Tesoro de los atenienses de Delfos (hacia 500), Heracles y Cicno luchan en solitario, escena que también aparece en unos pocos vasos áticos y en un ánfora calcídica. También Pausanias (III, 18, 10) nos cuenta que éste era el tema de un relieve del trono obra de Baticles en Amiclas, cerca de Esparta, de fines del siglo VI. Rara vez vuelve a aparecer este tema tras el primer cuarto del siglo V.

Una de las primeras representaciones de Ares es la de un fragmento de un ánfora procedente de Naxos de mediados del siglo VII [*66*] en la que, al igual que en el vaso François, va en un carro con Afrodita, de la que en ocasiones se afirma que es su esposa. Ambos aparecen juntos en algunas representaciones áticas de figuras rojas de las divinidades reunidas y probablemente en el cofre de Cipselo. En un vaso lucano del siglo IV, Afrodita está sentada sosteniendo su casco mientras Ares, un joven desnudo, permanece de pie a su lado aguantando su escudo y el espejo de la diosa. Eros revolotea por encima de ellos. Ares suele llevar barba en los vasos áticos, tanto de figuras rojas como negras, aunque no en las estatuas que le dedicaron Alcamenes y Escopas, cuya existencia sólo conocemos gracias a descripciones antiguas y a copias romanas.

Afrodita aparece puntualmente junto a otros dioses en vasos áticos de figuras negras del siglo VI y en vasos de figuras rojas de la primera mitad del V, pero el período de las artes griegas en el que goza de mayor popularidad se inicia en la segunda mitad del siglo V. En ocasiones sostiene un cetro, una flor o, más adelante, un espejo. Sin embargo, ninguno de estos atributos basta por sí solo para identificarla. También se muestra a Afrodita montada de un cisne o de un ganso en vasos áticos [*67*] y más adelante en vasos del sur de Italia desde principios del siglo V y durante el IV. Es, además, el tema de estatuillas de terracota, relieves en bronce y joyas. En el arte arcaico y clásico anterior al siglo IV, Afrodita aparece vestida. La estatua que le dedicó Praxíteles en Cnido estableció una nueva manera de ver a la diosa. Fue una de las primeras representaciones de Afrodita desnuda y a buen seguro la más famosa [*68*]. De todos modos, incluso en las pinturas de vasos del siglo IV suele llevar ropa. El mito más importante de Afrodita que se representa en el arte antiguo es su nacimiento, del cual hablaremos en el próximo capítulo.

En el vaso François, la procesión de deidades está formada por cuatro carros más, pero su estado de conservación es tan nefasto que sólo se puede reconocer a una pequeña parte de sus ocupantes. En la escena de Sófilos sólo hay dos carros más, ambos bien conservados. En el primero van Apolo y Hermes [*69*], Atenea y Ártemis en el segundo.

Mientras Hermes lleva las riendas, un Apolo sin barba y con quitón permanece junto a él tocando la cítara. Éste es el modelo de Apolo que aparece con más frecuencia en el arte antiguo. En contadas ocasiones lleva barba en el arte arcaico, como por ejemplo en un ánfora meliana de alrededor de 650 y en el friso de Troilo del vaso François; pero

en el arte clásico y posterior nunca lleva barba y con frecuencia aparece desnudo, lo cual constituye el epítome de la belleza y la juventud masculinas.

La cítara, a veces la lira, es el atributo más común de Apolo. Toca una lira en el vaso meliano mencionado con anterioridad y una cítara en una coraza de bronce encontrada en Olimpia de fines del siglo VII, en una embrazadura de mediados del siglo VI y en docenas de vasos de figuras negras en los que forma parte de un séquito de divinidades. Tanto en vasos de figuras negras como de rojas aparece a menudo tocando su cítara entre Ártemis y Leto o con las Musas [*45, 46*]. Estas escenas no albergan un contenido narrativo específico pero representan al amable y razonable dios, conocido por el lema «nada en demasía».

La otra cara de su naturaleza, la muerte y la destrucción (Apolo el tirador), se simboliza gracias a otro de sus atributos más comunes, el arco, que comparte con su hermana Ártemis. Esculturas aisladas de Apolo con su arco surgen al menos desde mediados del siglo VI y siguen haciéndolo a lo largo de todo nuestro período. El Apolo Belvedere [*70*], una copia de un bronce del siglo IV, es uno de los ejemplos más conocidos. En la mayoría de las representaciones de la muerte de Ticio, Apolo y Ártemis utilizan sus arcos, al igual que hacen cuando matan a los hijos de Níobe, la mujer que ofendió a Leto jactándose neciamente de su prole. Este mito se representa en un ánfora de figuras negras de hacia 550, pero no vuelve a aparecer casi durante un siglo hasta que lo hace en una escena de una crátera de figuras rojas con clara influencia de la pintura mural [*71*]. Este mito era el tema de un friso del trono que dedicó Fidias a Zeus en Olimpia, del cual han sido identificadas copias de algunas partes. Algunas esculturas de lo que quizá fue un grupo frontal han llegado hasta nosotros desde mediados del siglo V y, en el siglo IV, el mito es el tema de vasos del sur de Italia.

El trípode y el cervato son los otros dos importantes atributos apolíneos que aparecen en el arte antiguo. El trípode se asocia con el oráculo del dios en Delfos y lo más común es que lo encontremos en representaciones del intento de robo por parte de Heracles. El significado del mito no está claro, ya que las fuentes literarias que han llegado hasta nosotros son tardías y contradictorias, aunque parece ser que Heracles intentó robar el trípode para crear su propio oráculo. Se supone que su comportamiento se debió a una ofensa de la que fue objeto en Delfos. La primera representación del mito es la de una pata de trípode en bronce de finales del siglo VIII de Olimpia [*72*]. Es el tema de una metopa de mediados del siglo VI de Paestum y del frontón este del Tesoro de los sifnios en Delfos, pero conoce su mayor popularidad en vasos áticos de ambas técnicas durante el último cuarto del siglo VI y el primero del V [*73*]. En estos vasos, Ártemis suele ayudar a Apolo mientras Atenea, la protectora de Heracles, está de pie detrás de él. De hecho, ésta es una de las escenas heracleas más comunes en vasos áticos. A partir de finales del siglo VI se convierte en el tema de embrazaduras, de un skyphos calcídico y de vasos beocios de figuras negras. Desde el siglo IV en el de unos pocos vasos lucanos y apulos.

En algún que otro vaso ático de la segunda mitad del siglo VI (y quizá también en un reducido número de embrazaduras anteriores) encontramos una escena paralela, en la que Apolo y Heracles luchan por un ciervo [*74*]. El ciervo se asocia normalmente con Ártemis y sobre esta lucha, al igual que ocurre con la lucha por el trípode, no ha llegado

hasta nosotros ninguna fuente literaria. Sin embargo, parece ser que esta historia es distinta de la persecución de la cierva de Cerinia por parte de Heracles, de la que se habla en el capítulo 6.

En el siguiente carro del vaso de Sófilos, está Ártemis con su arco mientras Atenea lo conduce. Como ya hemos visto, Ártemis aparece a menudo junto a Apolo, con el que comparte los atributos del arco y el cervato. No obstante, en la representación más antigua que tenemos de ella en el arte antiguo aparece como la *Potnia theron* («señora de los animales»), papel que le atribuye Homero (*Ilíada*, XXI, 470). Cuando adopta esta forma, es normalmente una figura alada con los brazos a los lados y un gran pájaro o un animal colgado de cada mano. A pesar de que el origen de esta forma podría remontarse a la época del arte minoico y micénico, Ártemis como Potnia aparece por vez primera en el siglo VII en vasos beocios, melianos y corintios, en placas de marfil de Esparta y en relieves de oro y bronce. Durante el siglo VI también adopta esta forma en vasos áticos de figuras negras. La encontramos de pie en las dos asas del vaso François: en una sostiene dos leones y en la otra una pantera y un ciervo [*75*].

Otro de los atributos que se asigna en ocasiones a Ártemis es la antorcha, aunque, como ya hemos mencionado, de ninguna manera se restringe a ella. Durante el último cuarto del siglo VI aparece puntualmente con su antorcha en representaciones áticas de figuras negras de una pareja de recién casados en un carro. Sin embargo, durante el siglo V lleva una antorcha en numerosas escenas diferentes en vasos de figuras rojas y en relieves esculpidos.

Hermes conduce el carro en el que va su hermanastro mayor Apolo [*69*]. Lleva barba y viste con *chitoniskos* y sombrero. Se puede atisbar la parte superior del ala de una de sus botas y su *kerykeion* permanece en la parte delantera del carro. En el friso de la boda del vaso François va en un carro con su madre Maya, no con Apolo. En esta ocasión es una figura mucho más dignificada y viste un elegante quitón con himatión y sostiene su *kerykeion*. Ésta es una vestimenta inusual, aunque no exclusiva de esta representación, y en el friso de Troilo del mismo vaso lleva puesto su habitual *chitoniskos*, el cual, en obras posteriores, se convierte en una clámide [*44*].

El *kerykeion* es el atributo más evidente de Hermes y, como ya se ha mencionado, lo comparte con Iris [*76*]. Rara vez aparece sin este objeto; sin embargo, hay escenas en las que un mensajero de la muerte también lleva un *kerykeion*, lo cual nos indica que, lo lleve quien lo lleve, es ante todo un bastón de heraldo [*302*].

Las representaciones de Hermes incluidas por Sófilos en la procesión matrimonial y en otros episodios son sin duda de las más antiguas que se conocen del dios. No obstante, más o menos al mismo tiempo aparece un Hermes similar en vasos de mediados de la época corintia, el mismo que figura en el rescate de Héctor de una embrazadura de Olimpia de mediados del siglo VI [*317*] y en una copia laconia en la que tiene enfrente a Zeus. En los vasos áticos de figuras negras casi siempre lleva barba, pero a partir de la segunda mitad del siglo V aparece con regularidad en vasos áticos como un joven sin barba y en ocasiones lleva un casco alado, al igual que unas botas aladas [*44*]. Éste es el Hermes que adoptaron los pintores apulos.

Hermes es una de las figuras mitológicas más comunes en los vasos áticos (sobre todo en los de figuras negras) y resulta complicado encontrar muchas escenas mitológicas en

las que no aparezca en un momento u otro, a menudo simplemente observando la acción desde el margen. Sin embargo, a pesar de su ubicuidad, en el arte antiguo se representan pocos mitos en los que desempeñe un papel principal. Como excepción se puede citar su papel en el nacimiento de Dioniso y también cuando mata a Argos.

Según nos cuenta la versión más común de esta historia, Zeus sedujo a Io, una sacerdotisa de Hera y, al enterarse Hera de esta infidelidad, Zeus juró que no había sucedido nada y convirtió a Io en una vaca. Consciente de esta treta, Hera pidió que le trajeran la vaca y convirtió al monstruo de los cien ojos Argos en su guardián. Luego Zeus envió a Hermes para rescatar a Io, para lo cual tuvo que matar a Argos.

Una de las primeras representaciones de la muerte de Argos se muestra en un ánfora ática de figuras negras de alrededor del año 530 [77]. Hermes ataca a Argos mientras éste, un hombre con una cara a cada lado de su cabeza, cae al suelo. Hera corre en su ayuda mientras Io, transformada en vaca, permanece tan tranquila con la vista alejada de la acción. Más o menos contemporánea es un ánfora de cuello del Grupo Northampton, fabricada probablemente en Etruria por un inmigrante de la Grecia oriental. En esta ocasión, Argos es un enorme hombre desnudo con una barba grande y espesa y un ojo extra en el pecho. Por su parte, Io es un toro.

Encontramos este tema en más de una docena de vasos áticos de figuras rojas desde alrededor del año 500 hasta mediados del siglo IV. El arma de Hermes suele ser una espada. En los vasos más antiguos, Io es un toro y Argos un hombre desnudo con el cuerpo cubierto de ojos [*78*]. En una crátera de alrededor de 430, Argos tiene una vez más una cara a cada lado de su cabeza, pero Io se ha convertido en una mujer antropomórfica con unos pequeños cuernos en lo alto de su frente, forma con la que aparece también en una crátera del siglo IV. En un oinochoe de principios de la época lucana de hacia 430, Io es una vaca con rostro de mujer.

Hermes también desempeña el papel de guardián de las almas en la *psychostasia* («pesaje de las almas») y el de *psychompompos* («guía de las almas»). El pesaje de almas aparece por primera vez en un dinos ático de figuras negras de hacia 540 y, más adelante, en un lecythos de alrededor de 500 y en varios vasos de figuras rojas de la primera mitad del siglo V [*325*]. Como *psychopompos*, conduce a los mortales ante Caronte, quien los envía en embarcaciones a través del río Aqueronte. Éste es uno de los temas favoritos que los pintores incluyen en lecythos de fondo blanco áticos más o menos después de 470 [*79*]. En el tambor de una columna, tal vez de Escopas, del templo de Ártemis en Éfeso (siglo IV), Hermes conduce a una mujer en su camino de ida, o tal vez de vuelta, ante Tánato (la Muerte) [*80*]. En algunos vasos él es el guía que lleva a Perséfone de vuelta de los infiernos.

En el dinos de Sófilos, Atenea conduce el carro de su hermanastra Ártemis, al igual que hace probablemente en el vaso François, en el que se ha perdido el nombre de su pasajera femenina. En ninguna de las escenas se muestran sus atributos. Aparece tan sólo como una diosa entre tantas, excepcional en este caso porque ella, una mujer, lo conduce. Del mismo modo, en el regreso de Hefesto y en los frisos de Troilo del vaso François tampoco cuenta con atributos, como ocurre también en los escasos vasos corintios contemporáneos donde aparece. Su única característica distintiva en una copa laconia es un *polos*, la corona que ya hemos mencionado al hablar de Hera y que llevan tantas otras

diosas. No obstante, más o menos después de 560, normalmente la Atenea que aparece en los vasos áticos va armada con un casco, su lanza y, a menudo, su égida.

La égida es el atributo más característico de Atenea. Se la dio Zeus y su naturaleza en las artes visuales difiere de las descripciones que nos da la literatura. Para Homero es una piel de cabra con borlas de oro en los bordes (*Ilíada*, II, 447), mientras que para los pintores de vasos y escultores en los bordes hay serpientes [*84, passim*]. A primera vista parece una simple piel, aunque más adelante está a menudo cubierta de costras. Más o menos después de 530, en ocasiones aparece la cabeza de la Gorgona colocada en el centro.

Una Atenea armada que avanza con la lanza levantada dispuesta a la lucha (Atenea Prómaco) es una de las formas comunes que adopta la diosa en los vasos áticos de figuras negras. Ésta es la Atenea que aparece en ánforas premio panatenaicas desde alrededor del año 560 hasta fines del siglo IV [*81*]. Estos vasos, siempre pintados según la técnica de figuras negras, se llenaban con el mejor aceite de oliva y se entregaban como premio en los juegos panatenaicos celebrados en Atenas cada cuatro años. Durante los dos siglos y medio en que se fabricaron, la forma del ánfora experimentó cambios leves pero *Atenea Prómaco* siempre aparecía en una de las caras junto a la inscripción «un premio de los juegos de Atenas»; en la otra cara aparecía una representación del acontecimiento por el que se había logrado el vaso. Esta misma Atenea se utiliza en ocasiones como estatua en representaciones de figuras negras de la violación de Casandra [*337*], tema del que se hablará en el capítulo 9.

Las imágenes de Atenea aparecieron en las monedas de numerosas ciudades, entre las que se encontraban Atenas y Corinto. La cabeza de Atenea con casco apareció en el anverso de monedas atenienses desde el último cuarto del siglo VI hasta el período que nos ocupa [*82*]. En el reverso encontramos un pájaro asociado con ella, el búho. La cabeza de Atenea con un casco levantado (con protecciones para los pómulos y la nariz) aparecía en el reverso de las monedas de Corinto durante el último cuarto del siglo VI y a lo largo de todo nuestro período [*83*]; en el anverso se podía ver el caballo alado Pegaso.

La enorme estatua criselefantina de Atenea Prómaco de Fidias para el Partenón, ofrendada en 438, fue con toda seguridad una de las representaciones de diosas más conocidas en la Antigüedad. A pesar de que se ha perdido, tenemos una idea bastante buena de su aspecto gracias a las descripciones de, entre otros, Pausanias (I, 24, 5-7) y Plinio (XXXVI, 18), y a pequeñas copias romanas [*85*]. Recientemente se ha demostrado que la figura de Atenea en un fragmento de una crátera ática de finales del siglo V encontrado cerca de Kerch tiene que derivar del trabajo de Fidias. Llevaba un casco ornado y su égida con la cabeza de la Gorgona. En una mano sostenía una Nice y en la otra una lanza. Su escudo reposaba a su lado y cerca del mismo había una serpiente. En la base de la estatua había un relieve en el que se mostraba el nacimiento de Pandora, en su escudo la Amazonomaquia y la Gigantomaquia, y la Centauromaquia en sus sandalias.

En el frontón oeste del Partenón, en el que se muestra el enfrentamiento entre Atenea y Posidón, vemos ilustrada otra cara de la naturaleza de esta diosa. Ganó el control sobre el Ática al regalar a la población un olivo (contra el manantial de agua salada de Posidón), que se convirtió en el sostén de la economía del Ática. De sus árboles se sacaba el aceite con el que se llenaban las ánforas que se entregaban como premio a los ganadores en los juegos panatenaicos. Atenea era también la patrona de la producción textil y de

los artesanos, y de esa guisa se la mostraba en vasos áticos de figuras rojas [*84*]. Su pareja en el friso del Partenón es Hefesto, el artesano de los dioses, y sus imágenes permanecían juntas en el Hefestión, templo que tiene vistas al Ágora.

Atenea aparece como una figura importante en las representaciones de varios mitos de los que se tratará en los siguientes capítulos, entre los que se incluye su nacimiento, el juicio de Paris, Marsias y el nacimiento de Erictonio, aunque también aparece en algunos vasos áticos acompañando a héroes. Protege a Perseo mientras éste trata de conseguir la cabeza de la Medusa. También vigila y alienta a Heracles, su favorito, en los cientos de representaciones de los trabajos y empresas en las que participa el héroe. Durante el siglo v también actúa como patrona de Teseo, aunque tal vez con menos entusiasmo. Entre los guerreros mortales, una amistad especial la unía a Aquiles, Diomedes y Odiseo.

En el vaso François, los padres de la novia, Doris y Nereo, acompañan al carro de Atenea y, en ambos vasos, Océano, el abuelo de la novia (un tritón con forma de pez de cintura para abajo), sigue al último carro. En el vaso François se ha perdido gran parte de la representación del tritón, pero en el dinos de Sófilos se le puede ver con un *chitoniskos* sobre su torso humano, unido por la cintura a un cuerpo de pez arqueado [*86*]. De su cabeza sobresale un único cuerno, en una mano sostiene un pez y en la otra una serpiente. Su mujer Tetis, con forma completamente humana, le acompaña junto con Ilitía, la diosa del alumbramiento. Ésta es una de las contadas apariciones de Océano, Tetis y Doris en el arte antiguo. Ilitía (en ocasiones dos Ilitías) participa en representaciones del nacimiento de Atenea, pero fuera de aquí existe poca iconografía relacionada con ella.

Por otro lado, la figura de Nereo plantea una serie de problemas iconográficos que explicarían su curiosa ausencia, ya que es el padre de la novia, en la representación de Sófilos de la procesión nupcial. En varios vasos áticos de figuras negras de la primera mitad del siglo VI, vemos a Heracles luchando con un Nereo con cuerpo de pez (las inscripciones de algunos permiten que la identificación sea precisa) mientras le aparta de su camino para continuar hacia el jardín de las Hespérides, tal y como veremos en el capítulo 6. En una embrazadura de mediados del siglo VI [*87*] se indican las mutaciones que utiliza Nereo en su intento de escapar de Heracles mediante una llama en su frente y una serpiente que le sale de la nuca (en una crátera de Sófilos una serpiente surge de la curvatura de su espalda). Después de 560, Nereo es un anciano con forma totalmente humana en su lucha con Heracles y así aparece en vasos áticos de figuras rojas durante la primera mitad del siglo V [*203*].

La ausencia de Nereo, el padre de la novia, en la procesión del dinos es desconcertante, pero la explicación podría venir de un problema iconográfico. No cabe duda de que para Sófilos, Nereo tiene cuerpo de pez y, por lo tanto, es imposible distinguirle de Océano. Por alguna razón, tal vez una influyente fuente literaria, Océano debía participar en la escena y, por una simple razón de diseño, habría sido difícil incluir dos criaturas con cuerpo de pez. Más adelante, para Clitias la forma de Nereo era completamente humana, de modo que no le resultaba un problema incluirlo.

Hefesto monta a mujeriegas en una mula al final del todo de ambas procesiones [*86*]. Como ya hemos visto en vasos áticos, tanto de figuras rojas como negras, aparece a menudo montado en una mula mientras regresa al Olimpo con Dioniso para reconciliar-

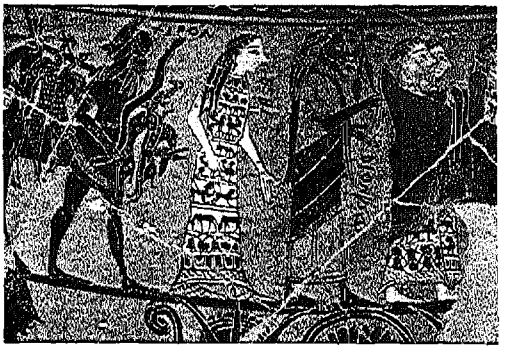
se con su madre Hera. El otro conocido mito que se representa en el arte antiguo en el que desempeña un papel importante es el nacimiento de Atenea, del que hablaremos en el próximo capítulo. También se hablará de su papel en el nacimiento de Erictonio y en la creación de Pandora.

Los atributos más comunes de Hefesto son el hacha o el fuelle y, a veces, un sombrero ajustado de trabajador (a menudo llamado pilos) y una túnica con mangas (*exomis*). Todos ellos nos remiten a su labor como herrero. Fue él quien fabricó la armadura de Aquiles y aparece entregándosela a Tetis en vasos áticos del primer cuarto del siglo V [*88*]. Una escena similar aparecía probablemente en el cofre de Cipselo. Junto a Atenea, es el patrón de los artesanos y, por lo tanto, se sienta a su lado en el friso del Partenón y la imagen de la diosa permanece junto a la suya en el Hefestión, su templo en Atenas.

A pesar de ser un lisiado, rara vez se muestra su deformidad de manera explícita en el arte ático, sino que sólo se insinúa. Así, pues, en ocasiones va montado a mujeriegas en su mula, y Cicerón escribe sobre una escultura suya de finales del siglo V fabricada por Alcamenes que «se puede observar una ligera cojera, sin embargo no resulta desagradable».

38 Dinos ático de figuras negras firmado por Sófilos. En la parte superior, la boda de Peleo y Tetis. En la inferior, frisos con motivos animales y cadenas de flor de loto. Hacia 580. 71 centímetros con el pie.

39 (*abajo*) Detalle de *38*. Peleo, con un cántaro en una mano, está de pie frente a su casa y da la bienvenida a las deidades guiadas por Iris, que lleva *kerykeion* y botas aladas. La siguen Cariclo, Leto, Dioniso, Hebe y Quirón.

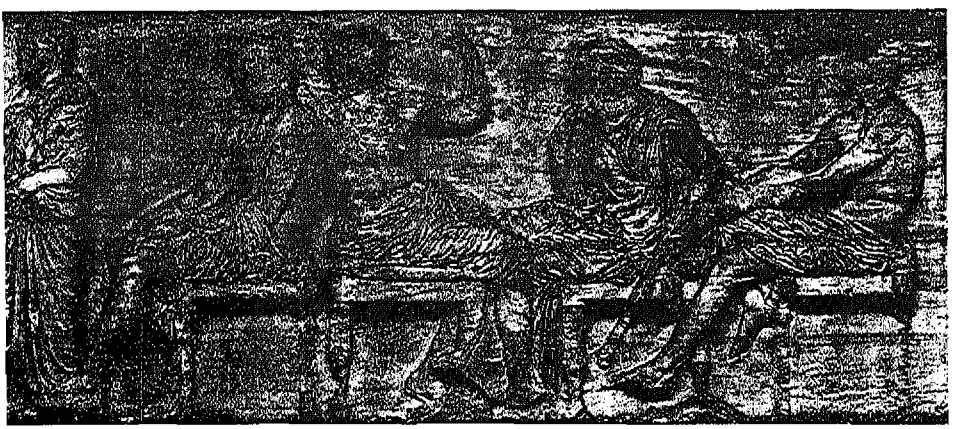


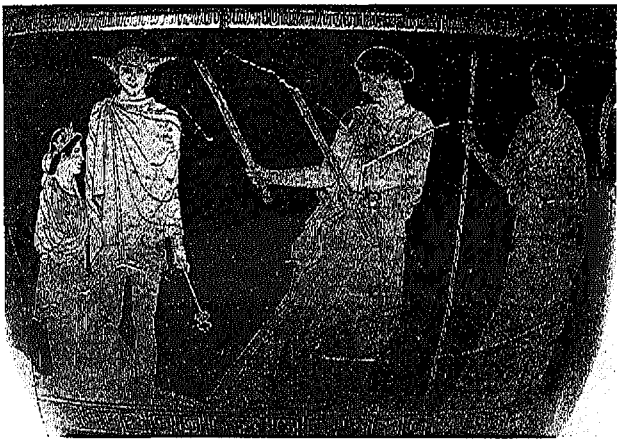
40 (*arriba, izquierda*) *Lecythos* ático de figuras rojas del Pintor de Villa Giulia. Iris lleva su *kerykeion* y un estuche para la escritura. En el arte del siglo v a veces tiene alas. Hacia 460.

41 (*abajo*) Skyphos ático de figuras rojas del artista Macrón. La marcha de Triptólemo. El príncipe de Eleusis, que sostiene varias ramas de trigo en una mano y un fiale en la otra, está sentado en un trono de ruedas con alas. Perséfone está de pie ante él con una antorcha y un oinochoe, cuyo contenido se dispone a verter en el fiale del príncipe. Detrás de ella está la ninfa Eleusis. Detrás de Triptólemo, Deméter sostiene una antorcha y ramas de trigo. La serpiente barbuda del trono (un motivo adoptado de Egipto) constituye un elemento decorativo. Hacia 480. 21 centímetros.

42 (*izquierda*) Relieve de mármol procedente de Eleusis. Triptólemo (?) entre Deméter, con cetro, y Perséfone, con una gran antorcha. Deméter entrega alguna cosa al joven (quizá bronce u oro mezclado con espigas de trigo). Es probable que esta escena represente la marcha de Triptólemo. Hacia 430. 2,20 metros.

43 (*abajo*) Relieve en mármol, friso este del Partenón en Atenas. Deidades sentadas. Hermes con su sombrero en las rodillas, Dioniso, quien probablemente sostenía un tirso, Deméter con su antorcha y Ares, que sostenía una lanza añadida casi con toda seguridad con pintura. Hacia 440. 1,05 metros.





44 (*arriba*) Crátera campana ática de figuras rojas. Una Hécate con antorchas conduce a Perséfone, que va acompañada de Hermes con *kerykeion* y *petaso*, en su vuelta del mundo subterráneo mientras Deméter, que sostiene un cetro, la espera. Las inscripciones permiten identificar todas las figuras. Hacia 440. 41 centímetros.

45 (*izquierda*) Relieve en piedra caliza de un friso de Selinunte. Apolo, con botas aladas y tocando la cítara, se dirige hacia Leto, que sostiene una guirnalda o una corona, y hacia Artemis, quien sostiene su arco en una mano y quizá en la otra sostenía una flecha pintada. Mediados del siglo VI. 84 centímetros.

46 (*abajo*) Ánfora ática de figuras rojas, de Vulci. Leto con una flor está de pie detrás de Apolo, quien toca su cítara y tiene de frente a su hermana Artemis, que lleva una piel de felino y un carcaj colgando a la espalda. Un ciervo y una pantera los acompañan. Hacia 500.

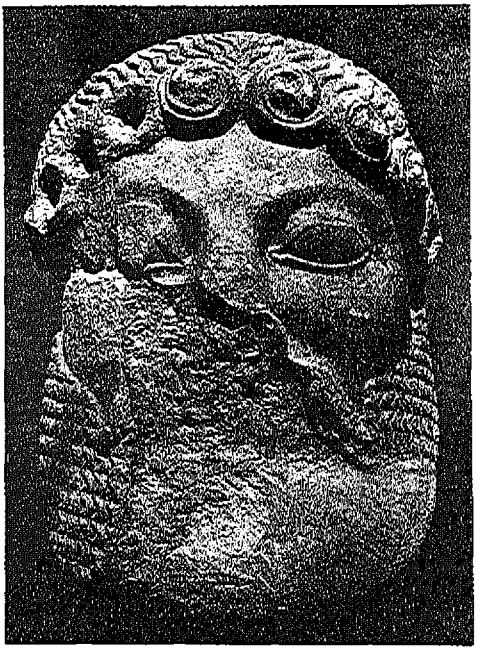
47 Ánfora ática de figuras rojas de Fintias, procedente de Vulci. La violación de Leto. Ticio levanta a Leto del suelo mientras Apolo intenta contenerle y Ártemis gesticula. El arco y el carcaj de Apolo cuelgan de su espalda; Ártemis lleva un arco y una flecha. Hacia 510. 60 centímetros.

48 Ánfora ática de figuras rojas del Pintor de Eucárides. Dioniso lleva una corona de hiedra y sostiene un cántaro, un bastón y una vid. Hacia 480. 55,8 centímetros.

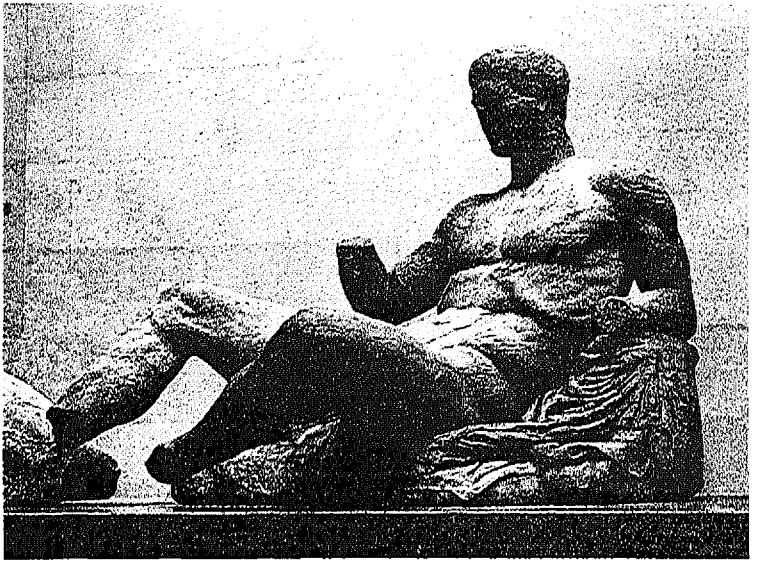
49 Peliké ática de figuras rojas, de Camiro. Dioniso con un tirso sentado entre un sátiro y una ménade que se reclina en un tímpano y también sostiene un tirso. Hacia 340. 42,5 centímetros.

50 Dracma de plata, de Naxos (Sicilia). Dioniso. En el reverso, que no se muestra, aparece un racimo de uvas entre dos hojas. Hacia 520.

51 Tetradracma de plata, de Naxos (Sicilia). Dioniso. En el reverso, que no se muestra, aparece un sátiro sentado sobre un odre con cántaro, rama de hiedra y odre. Hacia 410.



52 Cabeza de mármol, de Icaria. Dioniso. Hacia 520. 41 centímetros.



53 Figura de mármol del frontón este del Partenón en Atenas. Dioniso, sentado sobre una piel de animal, es probable que sostuviera un cántaro o un tirso. Hacia 440.

54 Figurita de bronce procedente de Dodona. Zeus lanzando su rayo. Hacia 470. 13,5 centímetros.

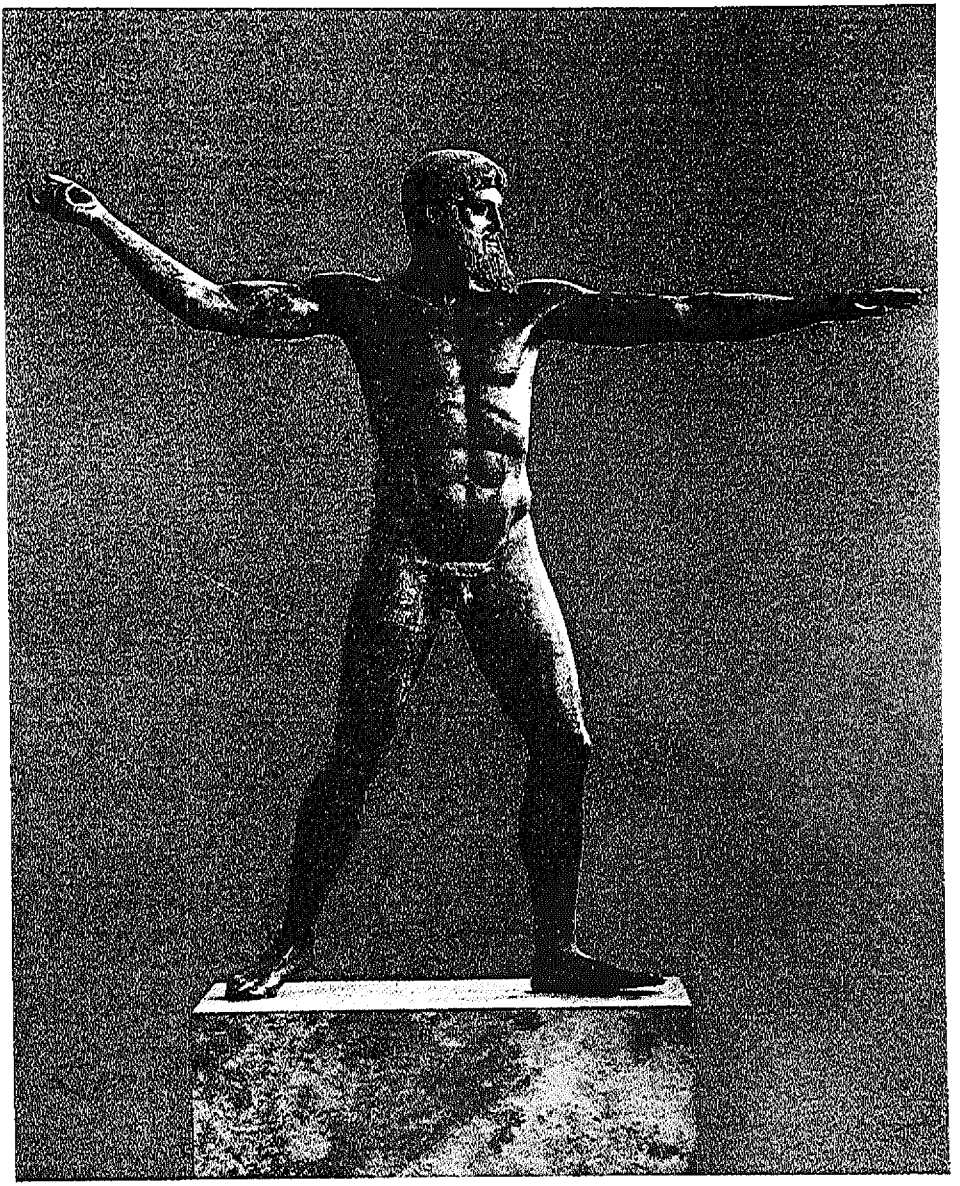
55 (*arriba, derecha*) Estater de plata, de Élide. Rayo con corona de laurel. En el anverso, que no se muestra, aparece la cabeza de Zeus. Hacia 420.

56 (*centro, derecha*) Gema de ágata. El rapto de Europa. Hacia 480. Longitud, 1,9 centímetros.

57 Relieve en piedra caliza. Metopa de Selinunte. El rapto de Europa. Europa va montada en un toro (una metamorfosis de Zeus) mientras cruza el mar, indicado por los peces, en su camino hacia Creta. Mediados del siglo VI.

58 Grupo en mármol. Leda y el cisne. Copia romana de un original griego del siglo IV. 1,32 metros.

59 Acrotera de terracota, de Olimpia. El rapto de Ganimedes. Zeus secuestra al príncipe troyano Ganimedes, quien en una mano sostiene un gallo, tradicionalmente un regalo de amor. Hacia 470. 1,08 metros.



60 Figura de bronce encontrada en el mar, cerca de la costa del cabo Artemisio. Zeus con un rayo o Posidón con un tridente. Hacia 460. 2,09 metros.

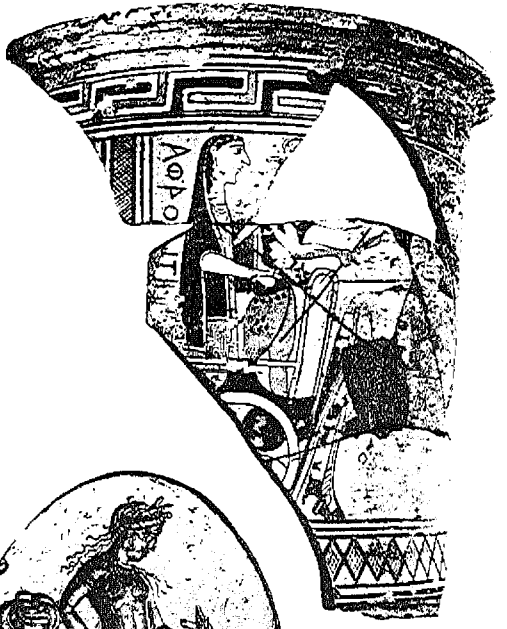
61 (*arriba, izquierda*) Copa ática de figuras rojas del artista Oltos. Tondo. Posidón con tridente y pez, sus atributos habituales. Hacia 520.

62 (*arriba, derecha*) Estater de plata procedente de Posidonia (Paestum). Posidón con su tridente. En el reverso, que no se muestra, aparece la misma figura, pero en este caso grabada (incisa) y no en relieve. Hacia 510.

63 (*derecha*) Lecythos ático de figuras negras sobre fondo blanco. Posidón con su tridente cabalga sobre un hipocampo (caballo de mar). Hacia 490. 30,3 centímetros.

64 Crátera de campana ática de figuras rojas. El rapto de Amimone. Varios sátiros atacan a Amimone mientras se dirige a un manantial para llenar su hydria. A sus pies hay un tirso. Con casi toda seguridad esta escena se inspiró en una obra de teatro satírica. Hacia 420. 42,2 centímetros.

65 Ánfora ática de figuras negras, de Camiro. Heracles y Cicno. Zeus entra en escena mientras Heracles acosa con el apoyo de Atenea a Cicno, el cual huye hacia Ares. El pintor ha dotado a Ares de un escudo beocio con elegantes motivos decorativos, en contraste con el habitual escudo hoplita de Cicno (con un trípode como motivo). Hacia 540. 55 centímetros.

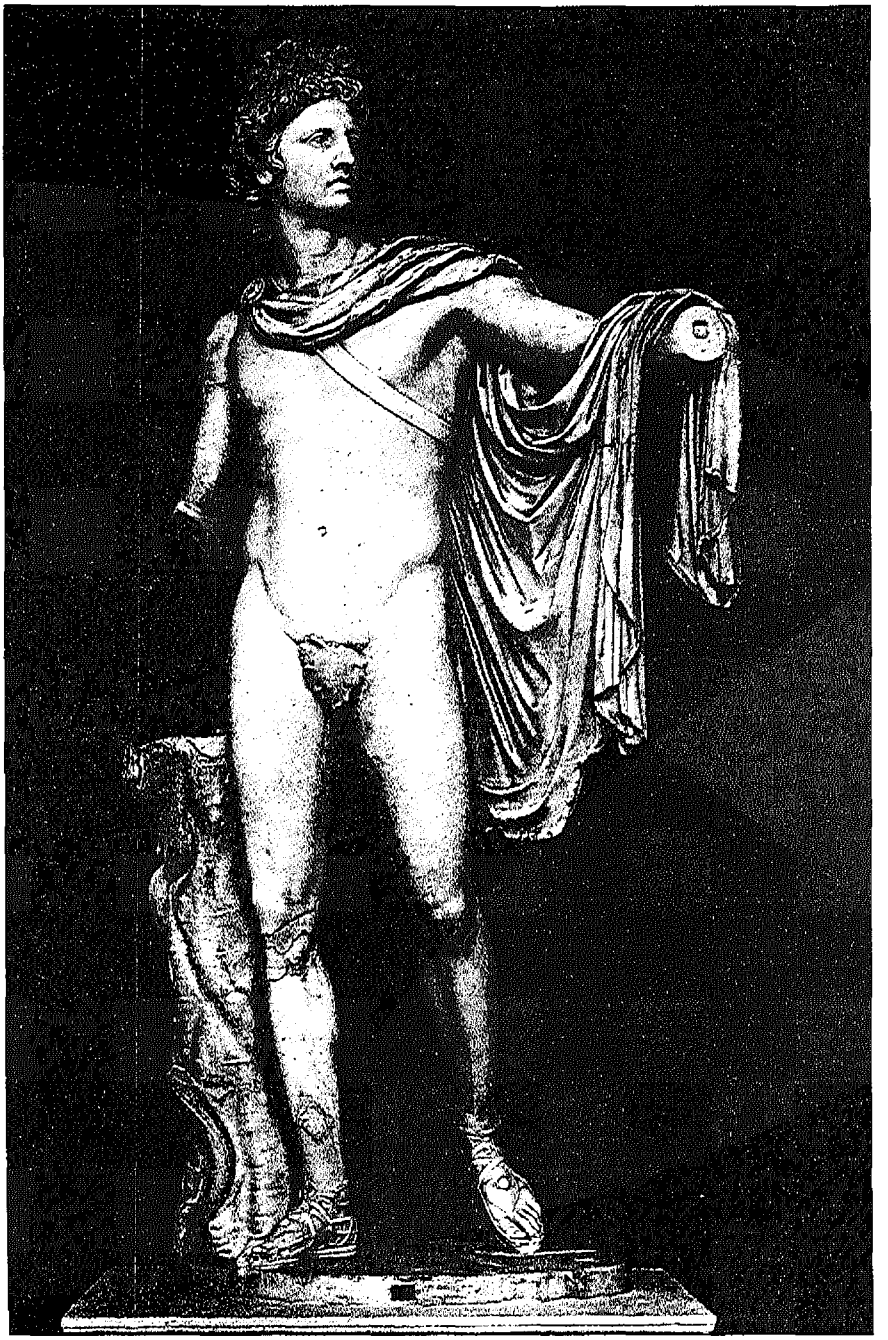


66 (*arriba, izquierda*) Fragmento de un ánfora de Naxos. Afrodita y Ares van juntos en un carro del que tiran caballos alados. Mediados del siglo VII.

67 (*arriba, derecha*) Lecythos ático de figuras rojas del Pintor de Aquiles, de Chipre. Afrodita sosteniendo un cetro montada en un cisne. Hacia 440. 31 centímetros.

68 (*izquierda*) Anillo de oro. Una Afrodita desnuda con una paloma está de pie junto a un pilar donde ha colgado su ropa mientras Eros sostiene una corona delante de ella. Siglo IV. Longitud, 2,1 centímetros.

69 (*abajo*) Dinos ático de figuras negras (véase *38*). Hermes y Apolo, con cítara, van en un carro acompañados de tres Musas.

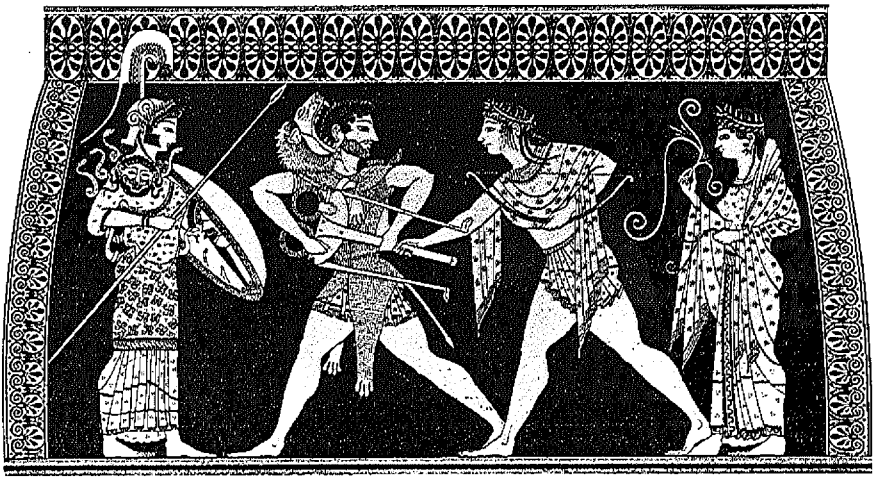


70 Figura de mármol. Apolo Belvedere. Copia romana de un bronce del siglo IV en la que aparece Apolo como arquero, sosteniendo su arco en la mano izquierda. El autor de la copia añadió el tronco de árbol y la serpiente como soporte de la estatua, lo que no es necesario en el bronce. 2,24 metros.

71 (*arriba*) Crátera de cáliz ática de figuras rojas del Pintor de los Nióbidas. Orvieto. Muerte de los Nióbidas. Apolo y Afrodita disparan contra los hijos e hijas de Níobe. El pintor ha abandonado aquí el estilo habitual de una sola franja y ha colocado las figuras en niveles diferentes, a lo mejor imitando las técnicas de la pintura mural de la época. Hacia 450. 54 centímetros.

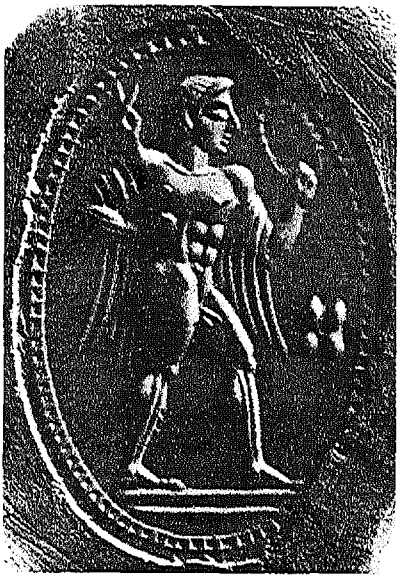
72 (*izquierda*) Relieve en bronce. Pata de trípode, de Olimpia. La lucha por el trípode. Dos hombres, probablemente Heracles y Apolo, luchan por la posesión de un trípode. Hacia 720. 4,6 centímetros.

73 (*abajo*) Ánfora ática de figuras rojas del Pintor de Andócides, de Vulci. La lucha por el trípode. Apolo se agarra a una de las patas del trípode mientras Heracles huye con él hacia Atenea. Ártemis permanece a un lado oliendo una flor muy estilizada. Cabe señalar la espléndida égida de serpientes con gorgoneion de Atenea. Hacia 525.



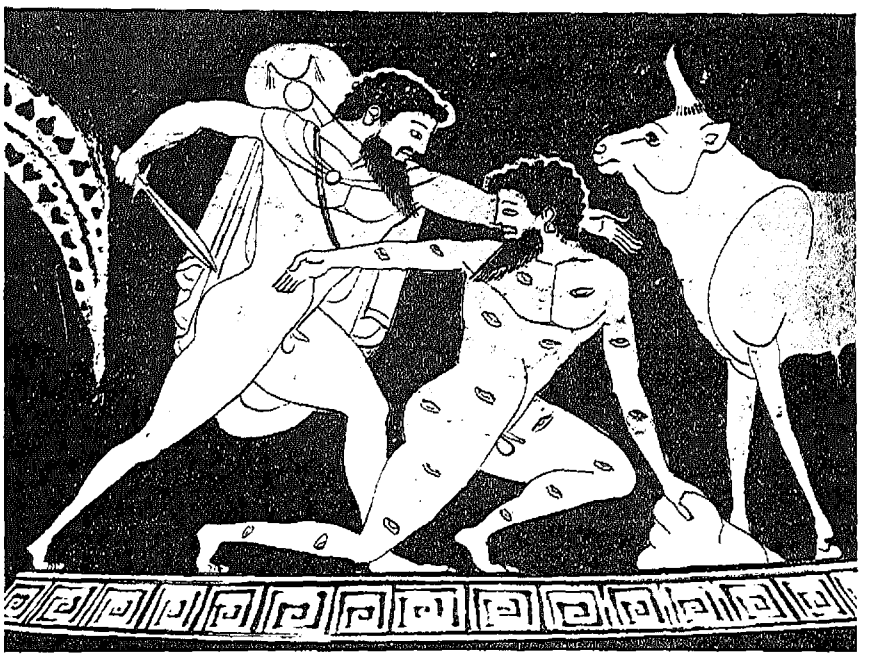
74 Plato ático de figuras negras, de Grecia. *La lucha por el ciervo.* Heracles y Apolo se preparan para dispararse el uno al otro con arcos pintados en lucha por encima de un ciervo. Una mujer, quizá Artemis, trata de detenerlos. En la predela vemos dos gallos enfrentados en presencia de gallinas. Hacia 550. Diámetro, 22,8 centímetros.

75 (*abajo*) «Vaso François» (véase *1*). Asa. Arriba, Artemis como *Potnia theron*. Abajo, Áyax transportando el cuerpo de Aquiles.

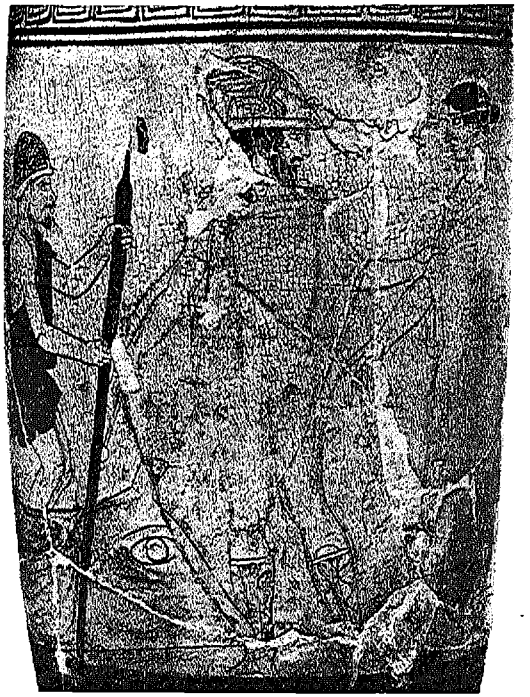


76 Escarabeo cornelio. Hermes, con una capa sobre sus hombros, sostiene una guirnalda y un *kerykeion*. Delante del dios se puede ver un nudillo. Hacia 500. 1,7 centímetros.

77 Ánfora ática de figuras negras, de Bomarzo. Hermes matando a Argos. Hermes ataca a Argos, cuyos muchos ojos se representan aquí mediante una cara a cada lado de su cabeza. Hera intenta detenerlo e Io (la vaca) mira hacia el otro lado. Hacia 530.



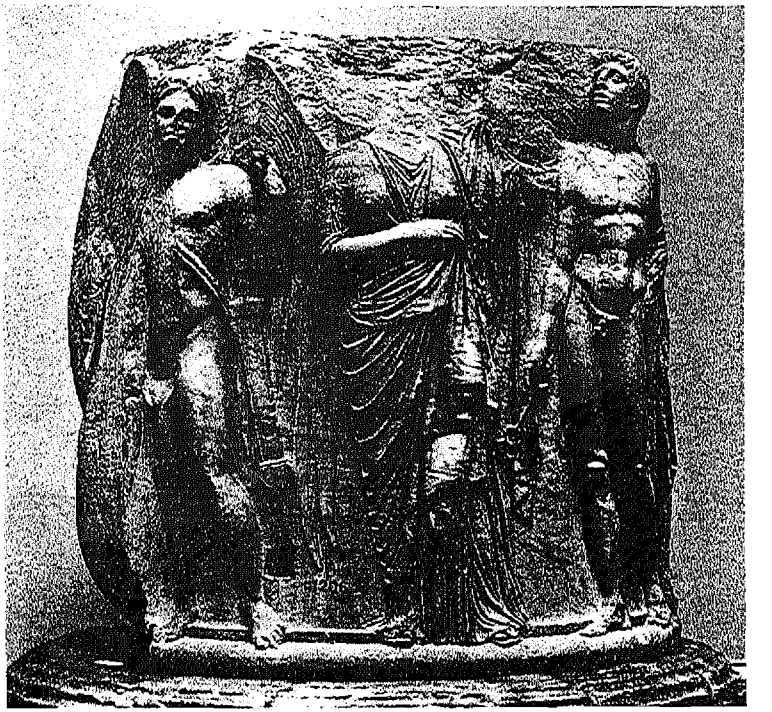
78 Ánfora ática de figuras rojas del Pintor de Eucárides. En el cuello, Hermes matando a Argos. En esta ocasión el cuerpo de Argos está cubierto de ojos e Io es un toro. Hacia 480.

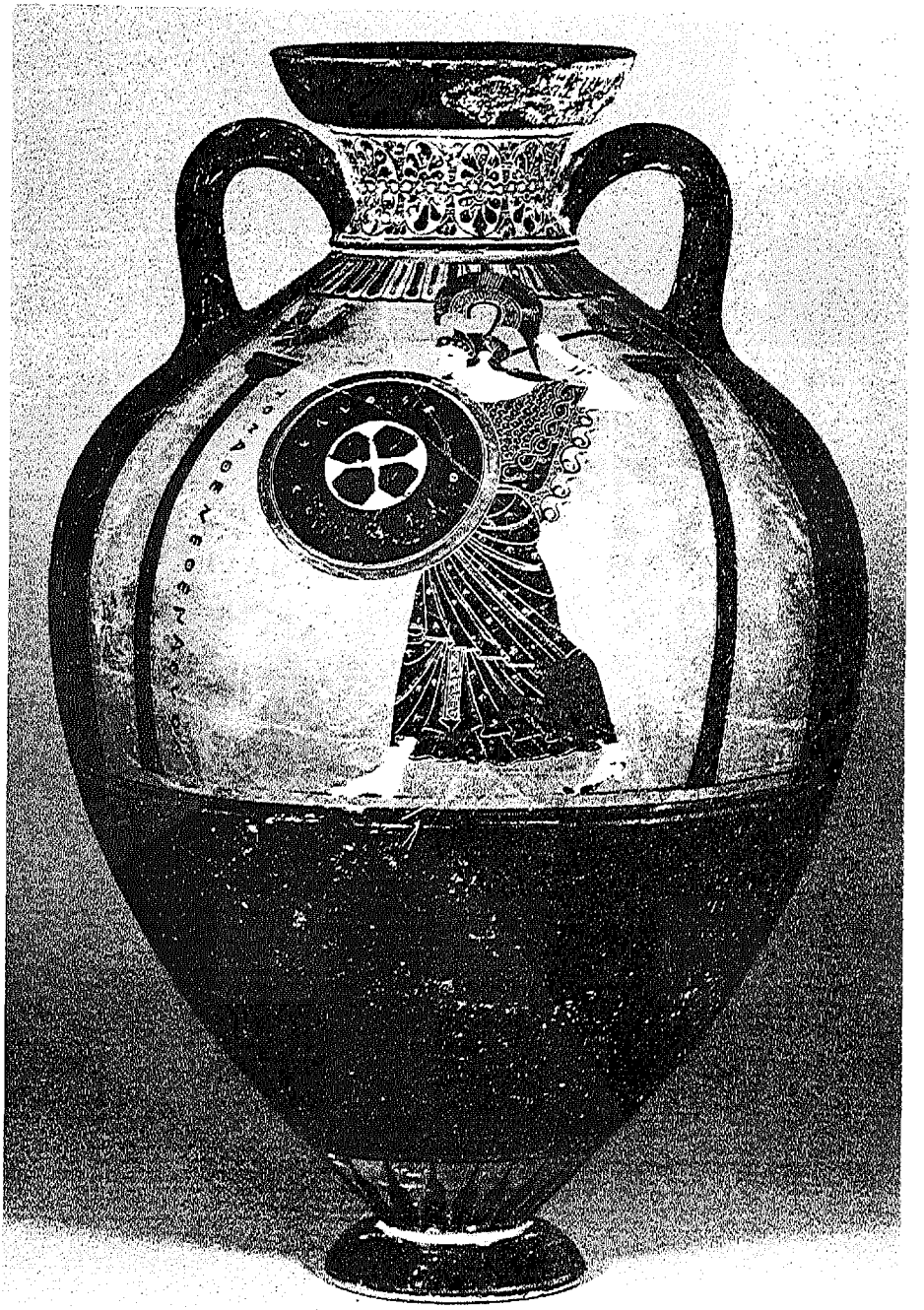


79 (*izquierda*) Lecythos ático de fondo blanco del Pintor de Tánato. Atenas. Hermes *psychompompos*, que lleva puesto un sombrero alado y señala con su *kerykeion*, conduce a una mujer a una barca que Caronte guía con su percha y que la llevará a través del río Aqueronte. Cabe señalar el ojo apotropaico pintado en la proa de la embarcación para ahuyentar los espíritus malignos. Hacia 440.

80 (*abajo*) Relieve en mármol. Tambor de una columna procedente de Éfeso. Tánato (la Muerte) con una espada envainada y Hermes con un *kerykeion* acompañan a una mujer (¿Alcestis, Eurídice o Perséfone?) al mundo subterráneo. Hacia 350. 1,82 metros.

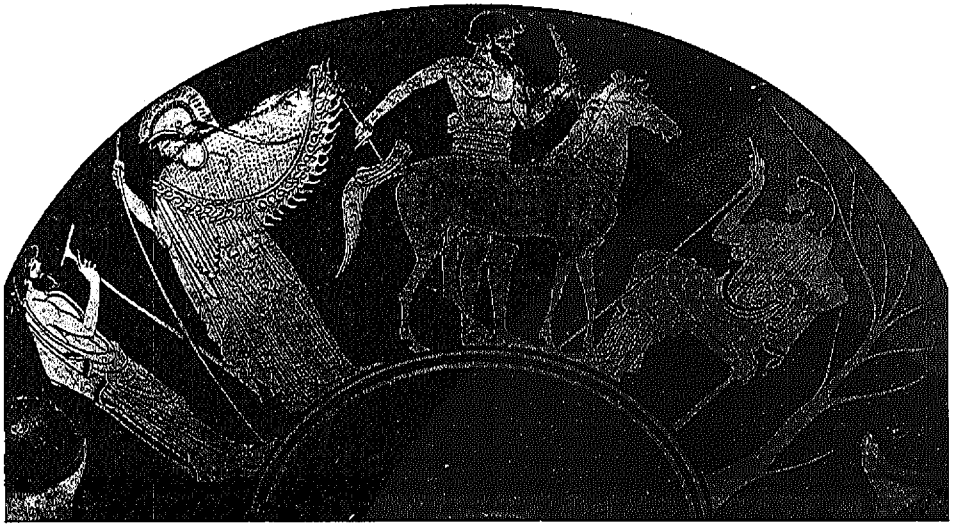
81 (*página siguiente*) Ánfora ática de figuras negras (panatenaica) de Vulci. Atenea Prómaco está entre columnas coronadas de gallos y sostiene un escudo con una rueda de carro como motivo. En la inscripción junto a la columna se puede leer «un premio de los juegos de Atenas». En el reverso hay una representación de la prueba en la que se consiguió este premio: el pentatlón. Se estima que se entregaron aproximadamente mil vasos de este tipo llenos de aceite de oliva como premio en los juegos que se celebraban en Atenas cada cuatro años. El ánfora panatenaica más antigua data de antes de 560 y su fabricación continuó hasta principios del siglo II. Hacia 530. 62,5 centímetros.





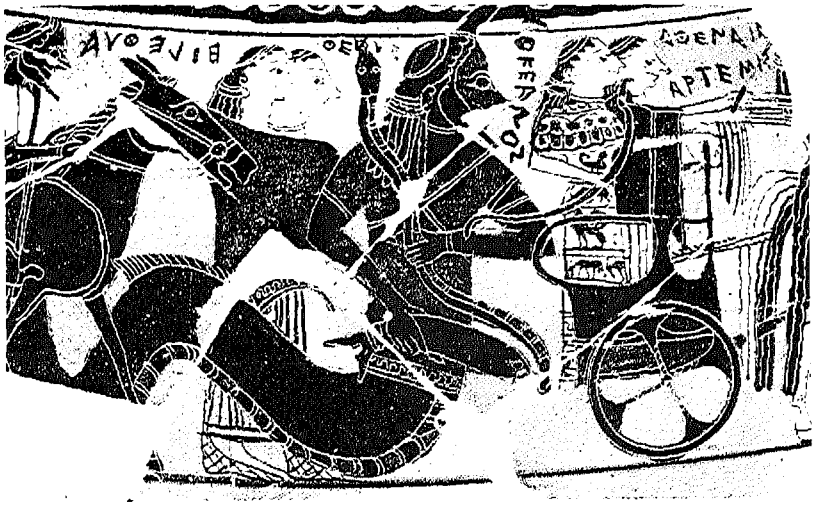
82 Decadracma de plata, de Atenas. Atenea. Hacia 470.

83 Estater de plata, de Corinto. Atenea. Obsérvense las diferencias existentes entre el sombrero que lleva Atenea en esta moneda y el de la anterior, conocidos respectivamente como sombreros corintio y ateniense. Hacia 510.



84 Copa ática de figuras rojas, de Vulci. Un escultor talla una casa de mármol en presencia de Atenea y de sus mecenas (?). Hacia 480.

85 (*página siguiente*) Estatuilla de mármol. «Estatuilla Varvakeion». Versión del siglo II d. C. de la Atenea Pártenos de Fidias. En el original los soportes de la cimera del casco eran una esfinge (al igual que aquí) y dos grifos (reemplazados aquí por pegasos). Obsérvese la égida con gorgoneion y la Nice (Victoria) que sostiene en la mano derecha. 1,05 metros.



86 (*arriba*) Detalle de *38*. Atenea y Ártemis en un carro, la segunda con arco, seguidas de Océano, con cuernos y cuerpo de pez, que sostiene un pez y una serpiente. También vemos a Tetis e Ilitía (diosa del alumbramiento) y a Hefesto montado en una mula a mujeriegas.

87 (*derecha*) Relieve en bronce. Panel de embrazadura de escudo. Heracles y Nereo. Heracles se agarra a un Nereo pisciforme cuyas transformaciones se indican mediante la llama y la serpiente que salen de su cabeza. La inscripción identifica a las figuras como *halios geron* («viejo del mar») y Heracles. Mediados del siglo VI.

88 Copa ática de figuras rojas. Vulci. Tondo. Hefesto y Tetis. Hefesto regala a Tetis una armadura para Aquiles. El escudo es una curiosa mezcla entre un escudo hoplita normal y la forma heroica beocia. El motivo es un pájaro con una serpiente. Véase *297*. Hacia 480.

El dominio de los Olímpicos

El dominio de los habitantes del Olimpo bajo la égida de Zeus llegó tras destronar éste a su padre, Crono, quien a su vez había destronado al suyo, Urano. La historia de los progenitores de los Olímpicos es confusa y oscura. Sin embargo, dado que algunos de ellos aparecen en obras de arte antiguo, no está de más incluir en este estudio un pequeño resumen de las partes relevantes de su genealogía.

Según Hesíodo, si nos remontamos al inicio del linaje, Gea (la Tierra) engendró a Urano (el Cielo), con el que luego se unió para dar a luz a doce Titanes, entre los que se incluye a Océano, Temis, Tetis, Japeto, Rea y, el más joven de todos ellos, Crono. También de Gea nacieron entre otros los Cíclopes. Urano, que sentía celos de sus hijos, los escondió en lo más profundo de la Tierra, que ante el dolor urdió un plan para liberarlos y convenció a Crono de que la ayudara. Gea entregó al pequeño de sus hijos una hoz (*harpe*) y, cuando Urano acudió para unirse con ella, Crono castró a su padre y arrojó sus genitales al mar. De las gotas de sangre que cayeron sobre la Tierra (Gea) nacieron los Gigantes, junto con las Erinias (las Furias) y las ninfas Melíades. De la espuma que se juntó alrededor de los genitales que flotaban, surgió Afrodita (la palabra *aphros* significa espuma).

No resulta sorprendente que esta narrativa barbárica no sea un tema en el arte antiguo. Sin embargo, el nacimiento de Afrodita sí lo es. Nos encontramos la escena por vez primera en vasos áticos de figuras rojas de hacia 460. Eros está presente a menudo para ayudarla o darle la bienvenida. Según Pausanias (V, 11, 8), Eros recibiendo a Afrodita era uno de los temas que representó Fidias en la base del trono de Zeus en Olimpia, obra que se refleja probablemente en un medallón de plata de Grecia [*89*]. En ocasiones acompaña a Eros una mujer y en otras lo sustituyen dos mujeres. El precioso relieve del siglo V del «Trono Ludovisi» muestra sin duda alguna el nacimiento de Afrodita [*90*]. Otra versión de este mito surge en el siglo IV, según la cual Afrodita sale de una concha de ostra abierta, o va montada en ella.

Hesíodo considera a Eros una de las fuerzas originales que emergieron del Caos y que, por lo tanto, puede estar presente, junto a Hímero (el Deseo), en el nacimiento de Afrodita. La representación más antigua de Eros es la de una placa ática de figuras negras de hacia 560 encontrada en la Acrópolis de Atenas [*91*]. En ella Afrodita sostiene a dos niños desnudos y sin alas, con los nombres de Hímero y E[ros]; esta escena parece hacer referencia a otra tradición según la cual ambos son hijos suyos. Antes de alcanzar la mitad del siglo V, normalmente se representaba a los niños como adultos pequeños. En el friso oeste del Partenón, Eros es un pequeño muchacho recostado sobre las rodillas de Afrodita, sin lugar a dudas su madre [*92*]. El Eros adolescente y con alas aparece por vez primera a finales del siglo VI en vasos áticos de figuras rojas y sólo se le relaciona con Afrodita de manera ocasional. Podemos verle en casi todas las historias de amor [*93*] y a menudo más

de un Eros aparece en la escena. A veces uno de ellos recibe el nombre de Hímero o Poto (el deseo amoroso), pero en el siglo IV se convierten simplemente en Erotes. Eros y los Erotes también son figuras habituales en los vasos realizados en el sur de Italia [*234*]. El arco no se asocia regularmente a Eros hasta el siglo IV y sólo al acabar nuestro período es el bebé gordinflón que adoptaron los romanos.

Pero volvamos a la genealogía. El titán Crono se unió con su hermana Rea y sus descendientes fueron Hestia, Deméter, Hera, Hades, Posidón y Zeus. Mas ocurrió que Crono supo de boca de sus padres que el destino quería que un hijo suyo lo destronara, así es que se tragó a los cinco primeros nada más nacer. Cuando Rea estaba a punto de dar a luz a Zeus, engañó a Crono escondiendo al niño en una cueva en Creta y entregando al padre una roca envuelta en ropas de bebé en su lugar. En al menos dos vasos áticos de figuras rojas de mediados del siglo V se muestra una versión saneada del mito, en la que se ve a Rea dando a Crono una roca envuelta en pañales [*94*].

Cuando Zeus alcanzó la madurez, Crono por algún motivo se vio obligado a vomitar los hijos que había engullido. Siguió a este episodio una guerra de diez años entre los dioses y los Titanes, la Titanomaquia. Con la ayuda de los Cíclopes, que entregaron a Zeus el rayo y el trueno, y de Coto, Briareo y Gíes (Hecatónquiros), a los cuales Zeus había liberado, finalmente los dioses ganaron la batalla y relegaron a los Titanes al Tártaro, un reino del que se decía que estaba tan lejos por debajo de la superficie de la tierra como lo están los cielos por arriba. Se ha sugerido que las batallas de la Titanomaquia ocupan el frontón oeste del Templo de Ártemis en Corfú, que data más o menos del año 580 [*95*]. En el grupo de la derecha, un Zeus (?) sin barba ataca con su rayo a un hombre barbado más grande que él, mientras detrás de ellos se encuentra otro hombre que ya ha sido derribado. En el de la izquierda, una figura sentada, identificada como Rea o Crono, se enfrenta a un atacante que empuña una lanza (perdido) y otra figura permanece tumbada en el suelo a la izquierda. El poco habitual Zeus sin barba sugiere que ésta podría ser la batalla de los habitantes del Olimpo para derrocar a los Titanes, pero tal y como ocurre con varias pinturas de vasos fragmentarias, es imposible asegurar con exactitud que no se trata de la Gigantomaquia, una batalla de la que hablaremos más adelante. La figura sentada a la izquierda se ha identificado en ocasiones como Príamo en la *Iliupersis*.

A continuación, el hijo menor de Gea (la Tierra), Tifón, desafió la autoridad de Zeus. Hesíodo cuenta que cien cabezas crecieron de sus hombros, mientras que, según Apolodoro, de alguna forma las cabezas estaban unidas a las manos de Tifón, a lo que añade que tenía alas y que su torso humano estaba unido por los muslos a los anillos de una serpiente.

En el arte arcaico, Tifón tiene una sola cabeza barbada y un torso humano del que salen alas unido por la cintura a uno o dos enormes anillos de serpiente. La batalla entre Zeus y Tifón se representa en varias embrazaduras procedentes de Olimpia de entre 580 y 550 [*96*], además de en una placa de bronce de Ptoion y en una hydria calcídica [*99*], ambas de poco después de mediados del siglo VI. En todas estas representaciones un Zeus barbudo se prepara para golpear al monstruo con su rayo. Esta batalla también podría ser el tema de una copa ática fragmentaria de figuras rojas más o menos contemporánea. Más adelante, esta lucha aparece en numerosas ocasiones en el arte etrusco, pero sólo la encontramos de nuevo en el arte griego en un oinochoe apulo de fines del siglo IV, en el

que Zeus con su rayo va montado en un carro que conduce Hermes mientras un hombre con cuerpo de serpiente trata de escapar [*97*]. Por encima de la cabeza del monstruo hay una cara enorme e hinchada que parece jadear. Por supuesto, esto nos remite a la asociación de Tifón con los vientos desagradables. Según Pausanias, el cuerpo de Bóreas (Viento del norte) en el cofre de Cipselo también acababa en colas de serpiente y, en el arte posterior a nuestro período, los Gigantes solían adoptar esta misma forma.

Las deidades a quienes se iba a conocer con el nombre de Olímpicos tras la derrota de los Titanes eran los hijos de Crono (a excepción de Hades, quien gobernaba el mundo subterráneo y nunca residió en el Olimpo). A éstos debemos añadir a Afrodita y a otra generación: cuatro hijos ilegítimos de Zeus (Atenea, Apolo, Ártemis y Hermes), un hijo ilegítimo de Hera y Zeus (Ares) y un hijo que Hera tuvo sola (Hefesto). Más tarde se sumó Dioniso, otro descendiente ilegítimo de Zeus. En el arte antiguo se representan el nacimiento y la infancia de varios de estos jóvenes dioses.

Justo después de que avisaran a Crono de que uno de los hijos de Rea lo destronaría, Zeus supo que un hijo de Metis que llegaría tras el nacimiento de otra hija de ambos se convertiría en rey de dioses y humanos. Metis ya esperaba una hija de Zeus, Atenea, así es que el dios intentó evitar la profecía devorando a la madre. Cuando terminó el alumbramiento, Atenea surgió de la cabeza de Zeus completamente armada. Según nos cuentan algunas versiones literarias y numerosas representaciones artísticas, Hefesto hizo las veces de comadrona partiendo en dos la cabeza del dios con su hacha.

Este nacimiento podría ser el tema de un ánfora de relieve del siglo VII procedente de Tenos. Una figura armada parece nacer de la cabeza de otra sentada en un trono, pero ambas llevan alas y no se puede determinar con claridad el sexo de ninguna de ellas. La representación más antigua del tema aparece en embrazaduras procedentes de Olimpia de fines del siglo VII y principios del VI, en las que se muestra el momento del nacimiento [*98*]. Zeus se sienta en su trono mientras Atenea, con casco, escudo y lanza, sale de la parte superior de su cabeza. Hefesto realiza ademanes en señal de alarma mientras se aleja con su hacha tras haber liberado a Atenea con un golpe. Ilitía, la diosa del alumbramiento, permanece de pie detrás del trono. Pausanias (III, 17, 3) nos cuenta que este nacimiento era uno de los temas de un relieve en bronce del templo arcaico del artista Gitíadas en Esparta.

No debe sorprendernos el hecho de que la mayor parte de las representaciones de este mito provengan del Ática. Aparece en numerosos vasos áticos de figuras negras de mediados del siglo VI. En la mayoría, gran cantidad de dioses presencian cómo Atenea emerge armada de la cabeza de Zeus [*100*]. Hefesto con su hacha sólo aparece en más o menos la mitad de los vasos. Ilitía suele estar presente y, al igual que Eros, puede ser a veces una figura genérica, por lo que pueden aparecer dos Ilitías. En ocasiones Deméter presencia la escena. En un número escaso de vasos Atenea está de pie en las rodillas de su padre y en otros pocos los dioses están a la espera de que la diosa aparezca. En uno de éstos, un confundido pintor nos muestra a Hefesto escapando antes del nacimiento, lo cual motiva que su presencia carezca de sentido. Este mito es el tema de sólo unos pocos vasos áticos de figuras rojas, en este caso de la primera mitad del siglo V.

Sin duda la representación más destacada del nacimiento de Atenea es la del frontón este del Partenón, aunque hoy en día poco se conserva de él. Pausanias (I, 24, 5) nos cuenta que el mito era el tema de dicha obra y un relieve romano en un altar circular, o *puteal*, tal vez nos muestre el esquema del grupo central [*101*]. Una Atenea ya crecida está de pie ante Zeus, sentado, mientras Nice vuela para colocarle la corona que sostiene en la mano. Detrás de Zeus, Hefesto se aleja con su hacha. En el frontón, otros dioses y diosas observan la escena. De esta manera, aunque sólo fuera por una vez, durante el segundo clasicismo se dio a las escenas con caja sorpresa en esencia cómicas representadas en embrazaduras y en vasos arcaicos una forma heroica.

Leto podría aparecer dando a luz a Apolo en un pyxis ático de figuras rojas del siglo IV [*102*]. Una mujer semidesnuda se sienta en una silla aferrándose a ella con una mano y agarrándose a una palmera con la otra. Detrás hay dos mujeres, una de las cuales le da ánimos, y delante está Atenea. La palmera nos da las claves para la identificación ya que, según el homérico *Himno a Apolo*, Leto se abrazó a dicho árbol en Delos cuando alumbró a su hijo. La mujer que hay detrás de ella debería de ser Ártemis, quien ayudó a traer al mundo a su hermano gemelo y, tal vez, a Ilitía.

Según algunas fuentes, poco después de su nacimiento el niño Apolo mató al dragón Pitón. No cabe duda de que éste es el tema de un grupo de lecythos áticos de figuras negras del segundo cuarto del siglo VI relacionados entre sí. En dos de ellos, Leto sostiene en sus brazos al niño Apolo mientras éste tiende su arco y se dispone a disparar contra una serpiente en una cueva cerca de la que hay palmeras, lo cual apunta a que el escenario es Delos. En otro lecythos del mismo grupo, un joven Apolo se sienta en un *omphalos* al lado de un trípode y se dispone a disparar sobre un simpático dragón digno de Lewis Carroll [*103*]. El *omphalos* (una piedra circular) y el trípode nos indican que nos encontramos en Delfos, ya que ambos objetos están relacionados con el santuario que allí había. Tal y como se ha mencionado en el capítulo 2, en otras escenas puede aparecer un piedra similar como monumento funerario y, por supuesto, el trípode puede aparecer en una gran variedad de escenas, pero cuando los dos objetos aparecen juntos en presencia de Apolo la ubicación de la escena es sin duda Delfos. También tiene que ser Leto con el niño Apolo la mujer que sostiene a un niño con un arco en un lecythos de figuras rojas de más o menos la misma fecha. Apolo disparando a Pitón desde detrás de un trípode era un tipo para las monedas de Crotón a finales del siglo V [*104*].

El niño Hermes participa en la historia del robo de las reses de Apolo en una hydria ceretana de hacia 520 y en una copa ática de figuras rojas de hacia 490. En el vaso más antiguo la escena se divide en dos partes [*105*]. En una las reses permanecen en la boca de una cueva y en la otra un niño duerme en una cama que tiene cierto parecido con una mesita de ruedas, mientras dos hombres y una mujer mantienen una animada discusión por encima de él. Según el mito, justo después de nacer, Hermes se escapó de la cueva en la que vivía con su madre Maya, robó las reses de su hermanastro Apolo y las escondió. Hizo que la manada caminara marcha atrás hacia su escondite para ocultar el camino tomado. Cuando Apolo, a quien un informador había puesto al corriente de los hechos, acusó a su hermanastro de la acción, Hermes estaba de vuelta en su cuna y, por supuesto, su madre clamó la inocencia del niño. Por lo tanto, dos de los adultos que participan en la

conversación deben de ser Apolo y Maya (o la ninfa Cilene, tal y como ocurre en otras versiones), pero la identidad de la tercera no queda clara.

La otra escena la encontramos en el exterior de una copa ática de figuras rojas [*106*], en la que Hermes, que lleva un petaso (sombrero de viajero), descansa en un *liknon* (cesto para el aventamiento) en la boca de una cueva, mientras su madre proclama su inocencia y las reses ocupan la mayoría del espacio alrededor de ellos. En la otra cara, Apolo parte como un rayo. Es posible que un Hermes barbado que aparece junto a unas reses en un ánfora tirrena de mediados del siglo VI sea también una referencia a este mito.

Dioniso nació dos veces y ambos nacimientos son representados en pinturas de vasos. Zeus sedujo a la mortal Sémele, hija del rey de Tebas Cadmo, prometiéndole que le concedería todo lo que ésta le pidiera. Tal vez engañada por Hera, Sémele pidió a Zeus que se mostrara ante ella en todo su esplendor, tal y como hacía con Hera, pero el miedo le impidió soportar la visión de tamaño poder y los rayos la destruyeron. No obstante, Zeus sacó al nonato Dioniso del útero de su madre y lo cosió a su propio muslo, donde el niño permaneció hasta finalizar la gestación.

La muerte de Sémele aparece en una crátera ática de figuras rojas de principios del siglo IV y en una crátera apula de finales del mismo siglo. En el vaso ático, Sémele está tumbada en una cama mientras Iris y otra mujer están de pie a su lado y Hermes se marcha rápidamente con el niño [*107*]. En la crátera apula, el tema se trata en dos franjas: en la superior, una Sémele desnuda se retira entre sátiros y ménades, mientras que en la inferior Hermes entrega el niño a un grupo de mujeres, presumiblemente las ninfas de Nisa, de quienes se dice que criaron al niño, mientras un actor vestido como Paposileno observa la acción. Tanto en el vaso ático como en el apulo, un rayo encima de Sémele indica la causa de su muerte, pero no hay alusión alguna al papel de Zeus como segunda madre. Sin embargo, aparecen representaciones con cierto toque humorístico del nacimiento de Dioniso del muslo de Zeus en vasos áticos desde alrededor de 460 [*108*] y en vasos apulos de principios del siglo IV. También se muestra a Zeus entregando el niño Dioniso a un grupo de ninfas en varios vasos áticos de la primera mitad del siglo V.

Hermes transportando al niño Dioniso es el tema de una conocida estatua de mediados del siglo IV procedente de Olimpia y creada por Praxíteles (o siguiendo su estilo) [*109*]. Según Plinio (XXXIV, 87), también era el tema de una obra ligeramente anterior del escultor Cefisodoto. En vasos áticos de mediados del siglo V, en vasos beocios y lucanos de la primera mitad del siglo IV y en la crátera apula ya mencionada anteriormente, Hermes entrega el recién nacido a Sileno [*110*].

Otro nacimiento que se representa en el arte antiguo debe mencionarse: el de Erictonio. A pesar de pertenecer a la siguiente generación, también es hijo de Gea. Según Apolodoro, Hefesto se enamoró de Atenea y en una ocasión la persiguió en un arrebato de pasión descontrolada. La diosa escapó, pero no pudo evitar que Hefesto derramara su semen en su muslo. Disgustada, se lo quitó frotando con un trozo de lana que arrojó al suelo (Gea). De la simiente de Hefesto nació Erictonio y Gea se lo confió a Atenea.

Las representaciones de Atenea recibiendo a Erictonio, el futuro rey de Atenas, de manos de Gea, aparecen principalmente en el arte ático. La más antigua es la de un lecythos de figuras negras de fines del siglo VI. Al igual que en las versiones posteriores, se

muestra a Gea surgiendo de la tierra hasta la altura de la cintura. Sostiene a un niño en brazos y Atenea está de pie dispuesta a recibirlo. Un hombre con cuerpo de pez, con forma similar a Tritón o al Océano más antiguo, presencia la escena. Se trata de Cécrope, el primer rey de Atenas, a cuyas hijas confía Atenea el recién nacido Erictonio. En representaciones posteriores, Cécrope tiene cuerpo de serpiente. Tal vez el pintor de este vaso no contaba con una forma iconográfica establecida y en consecuencia tuvo que improvisar (o tal vez simplemente actuó de manera negligente).

Atenea recibiendo a Erictonio aparece en vasos áticos de figuras rojas a lo largo del siglo V y durante los primeros años del IV [*111*]. Además, es el tema de un relieve meliano de mediados del siglo IV y también probablemente de un relieve del pedestal de las estatuas de Hefesto y Atenea en el Hefestión (hacia 420) y de un friso del Erectión.

Atenea colocó al recién nacido en un cofre que confió a Pándroso, Aglauro y Herse, las hijas de Cécrope, a quienes advirtió que no debían abrirlo jamás. Por descontado, no le hicieron caso y lo que vieron hizo que enloquecieran. Presumiblemente, el niño también estaba rodeado por alguna parte de la serpiente. La apertura del cofre se representa en vasos áticos de figuras rojas de mediados del siglo V.

El desafío final a la autoridad de los habitantes del Olimpo vino de los Gigantes, los hijos de Gea que nacieron de las gotas de sangre que cayeron de los miembros malheridos de Urano. Homero no menciona en sus obras la Gigantomaquia, nombre con el que se conoce esta batalla, pero debió de ser el tema de un poema perdido, o de un conjunto de poemas, de antes de mediados del siglo VI, cuando aparecieron las primeras representaciones de este episodio. Las referencias más antiguas que han llegado hasta nosotros provienen del inicio del siglo V, mientras que el resumen más antiguo data del siglo II d. C.

Los dioses conocieron por boca de un oráculo que sólo podrían derrotar a los Gigantes con la ayuda de un mortal. Así, pues, reclutaron a Heracles, uno de los hijos ilegítimos de Zeus. Gracias a los esfuerzos del héroe, los dioses salieron victoriosos y, según algunas fuentes, le recompensaron con la inmortalidad, un lugar en el Olimpo y la mano de Hebe.

Esta batalla gozó de popularidad entre los artistas desde mediados del siglo VI hasta el inicio de la época romana. Las obras más antiguas que la representan con toda seguridad son fragmentos de vasos áticos de figuras negras a partir de 560-550, fabricados para la Acrópolis en Atenas. En estos vasos se muestra la batalla completa, mientras que en vasos posteriores son más comunes los episodios individuales extraídos de la batalla. Sin duda, parte de la popularidad de este tema entre los artistas respondía al hecho de que tenía un gran potencial para la obtención de escenas repletas de vida, pero incluso desde el principio parece ser que este episodio tuvo un significado más amplio y que pudo ir cambiando con el paso del tiempo.

En las primeras escenas, Zeus con su rayo va en un carro en el que Heracles está de pie con su arco tensado [*112*]. Atenea marcha junto a los caballos con su lanza en alto y Gea se aproxima a Zeus levantando las manos en señal de súplica. En este caso los Gigantes, como en la mayoría de las representaciones arcaicas y del primer clasicismo, son simples guerreros sin características distintivas. A menudo sus nombres están escritos, pero a excepción de Encélado, con quien lucha normalmente Atenea, no sabemos

de manera consistente qué dios lucha con cual gigante, ni incluso los nombres de estas criaturas.

Resulta sencillo reconocer a varios de los dioses gracias a los atributos con los que aparecen en estos primeros vasos y que continúan apareciendo en vasos tanto de figuras rojas como negras durante la mitad del siglo v. Hefesto, aunque a veces va vestido como un hoplita, utiliza un fuelle como arma y a menudo está de pie junto a su horno. Dioniso lleva una corona de hiedra y cuenta con la ayuda de panteras, leones y serpientes [*113*]. Posidón sostiene su tridente y se dispone a lanzar (o ya lo ha hecho) un enorme canto rodado que es la isla de Nisiros en la costa de Cos.

La Gigantomaquia también era un tema popular entre los escultores. Como ya se mencionado con anterioridad, en ocasiones se ha dicho que es el tema del frontón del templo de Ártemis en Corfú [*95*]. No cabe duda de que es el tema del friso norte del Tesoro de los sifnios en Delfos (hacia 525) [*114*]. En este caso encontramos un elemento de imaginería inusual, un carro del que tiran leones y que conduce una mujer que acaba de ser mostrada como Temis. La Gigantomaquia es también el tema del frontón del Tesoro de los megarianos en Delfos (más o menos una década posterior) y del frontón oeste del templo de Apolo que se construyó en el mismo lugar durante el último cuarto del siglo VI. Eurípides (*Ion*, 205-218) describe el último con cierto detenimiento. Era el tema de las metopas de dos templos en Selinunte (Sicilia) de finales del siglo VI y principios del siglo V, de un friso en el templo de Posidón en Sunion de mediados del siglo V y de las metopas del Heraion en Argos (hacia 400).

En la Acrópolis de Atenas este mito cobró particular importancia. Como ya hemos visto, era el tema de varios enormes vasos que se dedicaron allí a mediados del siglo VI. Éste era el tema que circuló entre el *peplos* a raíz de la estatua para el culto a Atenea presentada durante el festival panatenaico. También lo era del frontón de un templo arcaico de hacia 520 y más adelante de las metopas orientales del Partenón, en las que se representaban duelos individuales. Plinio (XXXV, 54; XXXVI, 18) nos cuenta que este tema aparecía pintado en el interior del escudo de la Atenea Pártenos de Fidias en el Partenón y en la actualidad resulta evidente que esta pintura tuvo una influencia directa en los vasos pintados del último cuarto del siglo V donde se ilustraba la Gigantomaquia [*115*]. En estos vasos que acabamos de citar, se han cambiado las armaduras de los Gigantes por pieles de animales echadas sobre el hombro y sus armas son rocas. En definitiva, se han convertido en bárbaros y el mito ha adquirido un significado claramente simbólico.

En un lecythos de principios del siglo IV, Dioniso va en un carro tirado por grifos y lucha contra un gigante que, por primera vez en el arte griego, tiene piernas de serpiente. Ésta es la forma que adoptan los Gigantes en la mayoría de las expresiones artísticas del período helenístico y del arte romano.

Incluso después de haber impuesto su dominio, Zeus tuvo que hacer frente a insubordinaciones ocasionales tanto por parte de su familia como de los que no lo eran. Para estos últimos, de hecho, el castigo podía llegar a ser muy severo, tal y como nos muestra la historia de Prometeo. El hijo del titán Japeto, Prometeo, regaló a los hombres el fuego, que Zeus se había encargado de esconder celosamente para que éstos no alcanzaran demasiado poder. Cuando Zeus se enteró de lo sucedido, ideó formas de castigo

tanto para Prometeo como para los mortales. Ató al titán a una montaña y envió un águila cada día para que devorara su hígado, que volvía a crecer todas las noches. Prometeo sólo fue liberado de su tortura cuando Heracles acudió hasta él mientras buscaba las manzanas de las Hespérides.

En cuanto a los mortales, Zeus ordenó a Hefesto que creara con barro la primera mujer, Pandora. Todos los habitantes del Olimpo le entregaron un regalo (de aquí su nombre) y Hermes la llevó ante Epimeteo, quien aceptó el ofrecimiento a pesar de que su hermano Prometeo le había advertido que nunca debía aceptar un regalo de Zeus. Pandora llevaba con ella una pequeña caja, o un tarro, llena de males y, por supuesto, levantó la tapa a pesar de las advertencias. Los males escaparon y la humanidad ha padecido las consecuencias desde entonces.

El castigo de Prometeo aparece ya en la segunda mitad del siglo VII, en un marfil de Esparta y en una joya de Creta. En ambas piezas un pájaro enorme ataca a un hombre atado. También encontramos la misma ilustración en una embrazadura de escudo procedente de Olimpia y en una copa laconia (hacia 550), en la que también aparece Atlas, hermano de Prometeo, que sostiene un enorme canto rodado sobre sus hombros (los cielos) [*116*].

Vemos a Heracles rescatando a Prometeo en dos vasos áticos de fines del siglo VII. Dispara flechas contra el pájaro mientras se aproxima al titán, que está atado a una estaca. Prácticamente la misma escena aparece en cuatro vasos del grupo tirreno de alrededor de 560 [*117*] y en una copa de hacia 520. Las similitudes entre este pequeño número de escenas áticas esparcidas a lo largo de todo un siglo nos sugieren que tal vez existiera una fuente común que inspiró a cada uno de los autores. Este tema no vuelve a aparecer después de 520 excepto en una crátera apula de mediados del siglo IV de clara inspiración teatral, aunque gracias a Pausanias (V, 11, 6) sabemos que fue el tema de una pintura del artista Panaino de la segunda mitad del siglo V en el templo de Zeus en Olimpia.

En algún que otro vaso ático de finales del siglo V, probablemente inspirados por alguna obra satírica, se muestra a Prometeo con lo que debe ser el *narthex*, un tallo de hinojo gigante en el que trajo el fuego a los hombres [*118*]. En estas escenas, los sátiros encienden antorchas con el carbón que transporta en el *narthex*. También encontramos una escena similar en dos pelikés lucanas de mediados del siglo IV.

La creación de Pandora se muestra en unos pocos vasos áticos de antes de mediados del siglo V y, en un vaso ligeramente posterior, Epimeteo la recibe en presencia de Zeus, Hermes y Eros [*119*]. En una imitación campania de un ánfora de cuello ática aparece una escena similar, aunque sólo con Epimeteo y Pandora. Es muy probable que todas estas escenas encontraran la inspiración en una obra satírica, tal vez *Pandora* de Sófocles.

Tanto Pausanias como Plinio explican que el nacimiento de Pandora se representaba en un friso de la base de la estatua de Fidias de Atenea del Partenón, pero el único detalle que conocemos es que veinte dioses estaban presentes (Plinio, XXXVI, 18). Han llegado hasta nosotros seis figuras de las diez que aparecían en una pequeña copia helenística de la base, pero no añaden nuevos datos sobre la representación del mito.

Tras la derrota de los Titanes, los tres hijos de Crono realizaron un sorteo para determinar sus dominios. Zeus ganó la soberanía sobre los cielos, Posidón sobre los mares y

Hades sobre los infiernos. A pesar de que Hades nunca habitó en el Olimpo, aparece puntualmente en representaciones artísticas, y pasaremos a hablar de su reino antes de abandonar el mundo de los dioses por el de los héroes.

El único mito representado por los artistas antiguos en el que Hades desempeña un papel activo es el rapto de Perséfone. Éste es el tema de dos vasos áticos de figuras rojas de mediados del siglo V. En uno de ellos, un skyphos fragmentario hallado en Eleusis, Hades retiene a Perséfone en su carro mientras se hunde en el suelo. También aparecen escenas de Hades y Perséfone en el carro de éste en varios vasos apulos de figuras rojas del siglo IV y es además el tema de una pintura mural en buen estado de conservación de Vergina (Macedonia) [*121*]. Una estatua de Eleusis de principios del siglo V en la que una muchacha huye, nos sugiere que es probable que el rapto fuera el tema de un grupo frontal en ese lugar.

En otros vasos áticos en los que se representa el rapto, Hades, con su cetro y cornucopia, persigue a pie a Perséfone mientras ésta huye. La cornucopia (que no debe confundirse con el cuerno de bebida de Dioniso) es su atributo en varios vasos de figuras rojas en los que recibe ocasionalmente el nombre de Plutón, título que hace referencia a la riqueza que surge del suelo, ya sea mineral o vegetal. En un vaso de mediados del siglo V, Hades y Deméter aparecen juntos, el primero con su cornucopia y la segunda con un arado [*120*]. A pesar de lo dicho, se debe distinguir entre Deméter y Plutón, la personificación de la riqueza, que aparece como un niño con su cornucopia en al menos un vaso ático del siglo IV y como un recién nacido en los brazos de Eirene (la Paz) en una obra del escultor Cefisodoto (hacia 375) de la que han llegado copias hasta nosotros. Pausanias (IX, 16, 2) también nos habla de Tique (la Fortuna o el Azar) llevando en brazos al recién nacido Plutón.

Hades (Plutón) aparece en pinturas de vasos, en ocasiones junto a Perséfone, observando actividades varias en el mundo subterráneo. Llegados a este punto, deberíamos detenernos brevemente en las representaciones de algunos de los moradores de este reino. La visión de Odiseo de las tinieblas del mundo subterráneo (*Odisea*, XI, 30) era el tema de una pintura del siglo V en Delfos del artista Polignoto de Taso. Aunque no se conserva ni una pequeña parte de la pintura, Pausanias (X, 28, 1; XXXI, 12) la describe de manera tan detallada que ha sido posible realizar una reconstrucción bastante fiel.

Varias de las figuras que se supone aparecían en la pintura de Polignoto aparecen en otras formas artísticas del período que nos ocupa. En la primera escena que describe Pausanias, un anciano Caronte conduce su embarcación a través del río Aqueronte. Por su parte, Homero no menciona a Caronte. La referencia más antigua que ha llegado hasta nosotros sobre la barca cruzando el río es de Esquilo; sin embargo, Pausanias sugiere que Polignoto utilizó como fuente para su creación la *Miniada*, un relato épico del que casi nada sabemos.

Encontramos la representación más antigua de Caronte en fragmentos de un vaso ático de figuras negras de principios del siglo V, en el que es un anciano de pelo blanco sentado a los remos en la popa de su barca. Una docena o más de figuras aladas (almas) revolotean alrededor de él. Aparte de en esta obra, aparece desde más o menos 450 hasta finales del siglo V en docenas de lecythos funerarios de fondo blanco áticos, los cuales una

vez llenos de aceite servían de ofrendas funerarias. En estos últimos se le retrata normalmente como un vigoroso hombre barbado vestido de trabajador, con un sombrero sin alas (muy similar al que a menudo lleva Hefesto) y una blusa. Aparece de pie con una percha en la popa de su barca. Hermes, como *psychopompos*, suele conducir a los muertos ante Caronte para que éste los lleve en su viaje a través del río [*79*].

Un transporte más elegante hacia el mundo subterráneo es el que aparece en unos pocos lecythos en fondo blanco, donde el joven alado Hipno (el Sueño) y el hombre alado Tánato (la Muerte) transportan a los fallecidos [*123*]. Estas escenas derivan de otras heroicas, como las que vemos en vasos arcaicos de figuras rojas anteriores a 500 en los que Hipno y Tánato transportan el cuerpo de Sarpedón [*310*]. Más de un siglo después, este tema homérico aparece al menos en un vaso de figuras rojas lucano y otro apulo. Vemos a Hipno como un pequeño joven alado en unas pocas representaciones tanto de figuras rojas como negras de Heracles y Alcioneo de hacia 500. Por su parte, Tánato es un joven alado que conduce a una mujer (¿Eurídice? ¿Alcestis?) en un tambor de columna de fines del siglo IV procedente de Éfeso [*80*]. Hesíodo llama a Hipno y a Tánato los hijos de Nix (la Noche) y en el cofre de Cipselo aparecían representados como niños (uno blanco y otro negro) en los brazos de su madre. No obstante, a pesar de las escenas que acabamos de mencionar, la iconografía de nuestro período sobre estos dos personajes es escasa.

Varias de las figuras a las que Pausanias dio nombre aparecen juntas en una crátera ática de figuras rojas de poco después de la mitad del siglo V [*124*]. En el friso superior de una de las caras de este vaso, Elpenor, Áyax y Palamedes están de pie ante Perséfone, que está sentada en un trono flanqueada por columnas que indican que la escena tiene lugar en su palacio. En la otra cara del mismo friso, Meleagro permanece de pie a un lado mientras, en el centro, Teseo y Pirítoo están sentados en una roca ante la mirada de Hades, Heracles y Hermes.

El castigo de Teseo y de Pirítoo puede que fuera el tema de una pintura en Atenas *realizada por Micón (un colega de Polignoto), de la que se ha afirmado de forma bastante* convincente que se refleja en una crátera ática de figuras rojas de mediados del siglo V [*125*]. Teseo y Pirítoo habían ido al mundo subterráneo para que el último consiguiera la mano de Perséfone. Hades, con entusiasmo fingido, les dio la bienvenida y les rogó que se sentaran y se pusieran cómodos, pero al hacerlo fueron sujetados rápidamente y atados a sus sillas (en algunas versiones, rocas). Finalmente, Heracles liberó a Teseo cuando iba a buscar a Cerbero (véase el capítulo 6), pero la mayoría de los relatos cuentan que Pirítoo fue condenado a permanecer allí por toda la eternidad.

La representación más antigua de esta escena es la de una embrazadura procedente de Olimpia de mediados del siglo VI [*126*]. Teseo y Pirítoo (ambos con inscripciones que nos permiten identificarlos) se sientan en dos sillas mientras Heracles se acerca empuñando su espada. Este tema no volvió a aparecer hasta casi un siglo después, cuando lo retomaron algunos pintores áticos de vasos de figuras rojas, como ya hemos visto. En una copa de figuras rojas, Pirítoo está sentado a solas en una roca mientras Heracles tira de su brazo sin éxito. Se han conservado copias romanas de un relieve ático de tres figuras del último cuarto del siglo V. En éste, Pirítoo está sentado en una roca mientras Heracles y Teseo permanecen de pie uno a cada lado del cautivo. En una crátera apula de mediados

del siglo IV, Hades está sentado y Perséfone de pie sosteniendo dos antorchas mientras ambos presencian cómo una grotesca furia alada ata a uno de los intrusos [*128*]. El otro está tumbado enfrente ya atado.

Pausanias narra varios ejemplos de tareas repetidas durante toda la eternidad como una forma de castigo que aparecía en la pintura. Algunos de estos castigos aparecen también en otros lugares. Por ejemplo, el de Ocno (la Duda o la Indecisión), quien trenza una cuerda que un burro se va comiendo a medida que él realiza su tarea, y es con toda seguridad el anciano detrás del que se arrodilla para comer un burro en un lecythos ático de figuras negras de alrededor de 490 [*127*]. Los aguadores que, también en este vaso, llenan eternamente un pithos, nos recuerdan a los personajes de la pintura de Polignoto de los que Pausanias decía que habían sido castigados por ignorar los misterios eleusinos. Los aguadores aparecen en vasos de figuras negras de fines del siglo VI y en algunos vasos apulos del siglo IV. En la *Odisea* no se menciona ninguno de estos castigos, pero sí los de Sísifo y Tántalo.

Poco sabemos con claridad acerca de Sísifo, uno de los reyes de Corinto, aparte del episodio sobre su castigo. Sube una montaña escarpada empujando una roca, al llegar a la cima volvía a caer, por lo que Sísifo debía empezar de nuevo. Este tema aparece en casi una docena de vasos áticos de figuras negras desde mediados del siglo VI casi hasta finales del mismo. En ellos, Perséfone le observa a veces en su tarea. También es el tema de una de las metopas del Heraión en Foce del Sele cerca de Paestum (hacia 540), en la que un grotesco demonio alado se agarra a la espalda de Sísifo mientras éste sube la pendiente empujando la roca. En el interior de unas pocas copas áticas de figuras rojas de alrededor de 500, se muestra a Sísifo empujando la roca. Es además una de las figuras de las representaciones del mundo subterráneo de un pequeño número de vasos apulos de figuras rojas de la segunda mitad del siglo IV [*131*].

Tántalo, rey de Sípilo en Lidia, ofendió en numerosas ocasiones a los dioses, pero no está claro cuál fue el motivo exacto de su castigo. Existen también variaciones en lo que respecta a los detalles del castigo en sí. En la *Odisea*, Tántalo permanece junto a un estanque de agua del que no puede beber. Sobre el estanque hay árboles de los que cuelgan frutas, pero cuando intenta alcanzarlas el viento las pone fuera de su alcance. Polignoto añadió a estos castigos una gran roca que se balanceaba sobre Tántalo. Éste no es un tema del arte ático; sin embargo, en el friso inferior de una crátera apula de figuras rojas del último cuarto del siglo IV, el rey Tántalo, vestido con elegancia y sosteniendo un cetro, realiza un ademán y mira con consternación hacia un saliente de la roca, justo encima de él [*131*]. En la otra punta del friso, equilibrando a la composición, Sísifo empuja su roca mientras sube un acantilado.

Otro castigo sin fin aparece en el arte de nuestro período, a pesar de que Homero no lo mencione ni Polignoto lo incluya en sus pinturas. Se trata del castigo de Ixión. Se dice que se enamoró de Hera y se jactó ante otros mortales de haber compartido lecho con ella. De hecho, había dormido con una nube a la que Zeus dio la forma de la diosa, en lo que podríamos catalogar como un temprano ejemplo de emboscada. De todas formas, su indiscreción le costó quedar atado a una rueda que giraría por el aire durante toda la eternidad. De la nube fecundada nació Centauro, progenitor de la raza de los centauros.

Ixión atado a una rueda aparece en el interior de varias copas áticas de figuras rojas de principios del siglo V. En un cántaro de mediados del mismo siglo, Hermes y Ares lo sostienen para presentarlo ante Hera mientras Atenea sostiene la rueda alada [*132*]. También vemos a Ixión con su rueda durante todo el siglo IV en vasos de figuras rojas lucanos, campanios y apulos.

Polignoto incluyó en su obra al joven cazador de Tebas Acteón sentado junto a su madre con perros a sus pies. Según la mayoría de las versiones, el joven ofendió a Ártemis y ésta hizo que los podencos de Acteón enloquecieran, se volvieran contra su amo y lo mataran. En las versiones más antiguas su ofensa consistió en jactarse de que era mejor cazador que Ártemis o de que quería conseguir la mano de la diosa. La versión en la que Acteón la sorprendió desnuda nos la cuenta por primera vez Ovidio, bastante después de que finalice nuestro período.

El castigo de Acteón aparece por vez primera en una copa ática de figuras negras de alrededor de 550 en la que huye ante el ataque de siete perros, pero este mito conoce su momento de mayor popularidad durante el siglo V. En vasos de figuras negras y en algunos de figuras rojas aparece desnudo, en algunos de figuras rojas viste una piel de ciervo y en otros le han empezado a salir cuernos de la cabeza, como referencia a la versión de la historia según la cual Ártemis lo transformó en un venado. Su cabeza cornuda es un tipo de moneda en Cízico hacia 440. Ártemis está presente en algunas ocasiones en las escenas de figuras rojas. En una metopa de Selinunte, Ártemis presencia el ataque de los perros [*130*], y también está presente en dos relieves melianos más o menos de la misma época [*133*]. Este castigo es el tema de vasos de figuras rojas lucanos, de Paestum y campanios desde el principio hasta el final del siglo IV.

A pesar de que Polignoto no lo incluyó en su pintura, se debería mencionar aquí a Penteo, el primo de Acteón, ya que también él conoció un triste final provocado por una deidad. Según nos cuenta Eurípides en sus *Bacantes*, cuando el joven gobernaba Tebas prohibió el culto a Dioniso y fue hecho pedazos por su madre y sus tías que, enloquecidas por el rechazado dios, lo confundieron con un león.

La representación más antigua de la muerte de Penteo es la de un psykter ático de figuras rojas fragmentario del último cuarto del siglo VI, en el que varias mujeres transportan su cuerpo desmembrado. Encontramos escenas similares en otros vasos de figuras rojas desde principios del siglo V [*134*] hasta alrededor de 425 y es también un tema que adoptan los pintores de vasos apulos y campanios. Pausanias (I, 20, 3) nos cuenta que era el tema de una pintura en el templo dedicado a Dioniso cercano a su teatro en Atenas (la pintura estaba colocada cerca de una representación del regreso de Hefesto).

Finalmente, deberíamos mencionar a los tres músicos de la pintura de Polignoto: Marsias, Támiris y Orfeo. Según Pausanias, el sátiro Marsias estaba sentado en una roca al lado del joven Olimpo, enseñándole a tocar el aulos (dos tubos con forma de flauta que se tocan a la vez). Esta escena aparece también en una crátera apula de mediados del siglo IV [*135*].

Marsias desempeña un papel central sólo en un mito, el cual está muy bien ilustrado en el arte griego a partir de la segunda mitad del siglo V. Atenea inventó el aulos, pero cuando vio sus mejillas infladas reflejadas en él mientras tocaba, arrojó el instrumento. El

sátiro Marsias lo recogió y, haciendo caso omiso de las advertencias de Atenea, aprendió a tocarlo. Más adelante, retó a Apolo a una competición musical, perdió y fue descuartizado por su impertinencia.

En obras de arte griego se ilustran varias partes de esta historia. La más antigua era probablemente una estatua de bronce o un grupo escultórico del artista Mirón (hacia 450) que menciona Plinio (XXXIV, 57), que tal vez sea el mismo grupo que observa Pausanias (I, 24, 1) en la Acrópolis. Varias representaciones de Atenea arrojando las flautas y de Marsias dando un salto hacia atrás en señal de asombro aparecen en copias romanas, en monedas y en un oinochoe de figuras rojas de alrededor del año 400. Estas representaciones reflejan probablemente la obra de Mirón [*136*].

Durante el último cuarto del siglo V, la competición musical aparece en varios vasos de figuras rojas en los que Marsias toca sus flautas mientras Apolo, y en ocasiones otras deidades, escuchan su actuación [*137*]. En un pequeño número de estos vasos toca la cítara, una variación que tal vez se inspire en una obra literaria en la que Marsias cambia su instrumento por otro superior, la lira. En un relieve de mármol procedente de Mantinea fechado en el último cuarto del siglo IV, Apolo está sentado sosteniendo su lira mientras el sátiro toca. En algunos vasos áticos del siglo IV, Apolo toca mientras Marsias escucha.

En una pintura del artista del siglo IV Zeuxis (Plinio, XXXV, 66) aparece Marsias atado tras resultar vencido en el reto. También encontramos este tema en al menos un vaso ático de figuras rojas del siglo IV. En varios vasos lucanos del siglo IV Marsias empuña un cuchillo grande [*138*], se supone que el mismo que serviría para descuartizarlo. En un vaso campanio Apolo se aproxima a él con un cuchillo.

Según Pausanias, Támiris estaba humillado, sentado con la mirada perdida, el cabello y la barba largos, a los pies su lira rota. Támiris era un músico procedente de Tracia, a quien menciona Homero y que era el tema de una obra perdida de Sófocles, que alardeaba de poder vencer incluso a las Musas en una competición musical. Por descontado, cuando se celebró dicho enfrentamiento perdió y su castigo consistió en la ceguera y la pérdida de sus habilidades musicales. Pausanias comenta (IV, 33, 7) que, a su modo de entender, Támiris perdió la vista por culpa de una enfermedad y abandonó su actividad artística como consecuencia del estado de nerviosismo que la dolencia le provocó.

Támiris aparece en menos de una docena de vasos áticos de figuras rojas, todos de la segunda mitad del siglo V. En la mayoría, está sentado tocando una lira o una cítara con musas alrededor. A menudo lleva el vestido típico de Tracia. Su castigo es el tema de la escena de una hydria de alrededor de 430 en la que se sienta, tras haber perdido la vista, entre su madre y una musa mientras su lira se cae de su regazo [*139*]. Pausanias afirma (IX, 30, 2) que el invidente Támiris también era el protagonista de una estatua en el monte Helicón en Beocia en la que se muestra su lira rota.

Finalmente, Polignoto representó en su obra a Orfeo, otro músico tracio, apoyándose en un árbol, sosteniendo su cítara en la mano izquierda y agarrándose a una rama con la derecha. Pausanias remarca el hecho de que se muestra a Orfeo como si fuera griego, sin ningún elemento propio de Tracia, ni sus ropas ni su peinado.

Orfeo era hijo de una musa (normalmente Calíope) y del mortal Eagro (o en ocasiones de Apolo), y se convirtió en un músico tan virtuoso que con su lira y su canto era

capaz de encantar fieras, riachuelos, árboles e incluso rocas. Dejando a un lado su inclusión en representaciones de los Argonautas, de las que trataremos en el capítulo 8, probablemente no aparece en ninguna obra de arte hasta los inicios del siglo v. En un número escaso de los últimos vasos áticos de figuras negras que se fabricó se le muestra tocando su lira o cítara. En unos pocos vasos de figuras rojas áticos y apulos toca en ocasiones para los tracios [*140*] y en ocasiones él mismo aparece con el vestido típico de Tracia. Según Pausanias (IX, 30, 4) existía una estatua de Orfeo en el monte Helicón en la que estaba rodeado de animales de piedra y bronce.

El mito más famoso con el que se le asocia y que se representa en el arte antiguo tiene que ver con su mujer, la dríada Eurídice. Cuando ésta murió a causa de una picadura de serpiente, Orfeo viajó hasta el mundo subterráneo y convenció a Hades de que la liberara. La única condición que le puso el dios fue que no debería mirarla hasta que finalizaran su viaje de regreso. Pero mientras volvían Orfeo no pudo resistir más, miró hacia atrás y sólo alcanzó a ver cómo su mujer se desvanecía. El doloroso momento anterior al desvanecimiento era el tema de otro friso de tres figuras [*141*] (relacionado con el friso de Heracles, Teseo y Pirítoo mencionado anteriormente) de fines del siglo v del cual han llegado hasta nosotros copias romanas. Orfeo aparece como uno de tantos habitantes del mundo subterráneo en varios vasos apulos de figuras rojas del siglo iv (al menos en uno con Eurídice a su lado), pero en el friso mencionado tan sólo aparece de pie con un vestido tracio y toca la lira. Estos atributos reflejan probablemente su conexión con los misterios órficos, que eran muy populares en el sur de Italia, y no con la mitología.

La muerte de Orfeo aparece en numerosos vasos áticos de figuras rojas durante el segundo y el tercer cuarto del siglo v. En ellos, con su lira como única defensa, sufre el ataque de un grupo de mujeres que portan armas varias: son comunes los espetones, las hoces y las espadas, pero también encontramos hachas y rocas [*142*]. A pesar de que los vestidos y los tatuajes de las mujeres suelen mostrar su condición de tracias, se representa a Orfeo (sobre todo en los vasos más antiguos) como a un joven normal y corriente. En un número escaso de vasos apulos de figuras rojas de mediados del siglo iv lleva puesto un vistoso vestido tracio.

Existen diversas explicaciones del ataque contra Orfeo: que la pérdida de Eurídice le había roto el corazón y no hacía ningún caso a las mujeres, que mantenía a otros hombres lejos de las mujeres (incluso que inventó la homosexualidad) o que ofendió a Dioniso, a quien las mujeres veneraban (y éste parece haber sido el tema de una obra de teatro de Esquilo). A pesar de lo dicho, se debe aclarar que en ninguno de los vasos las mujeres cuentan con los atributos de las ménades.

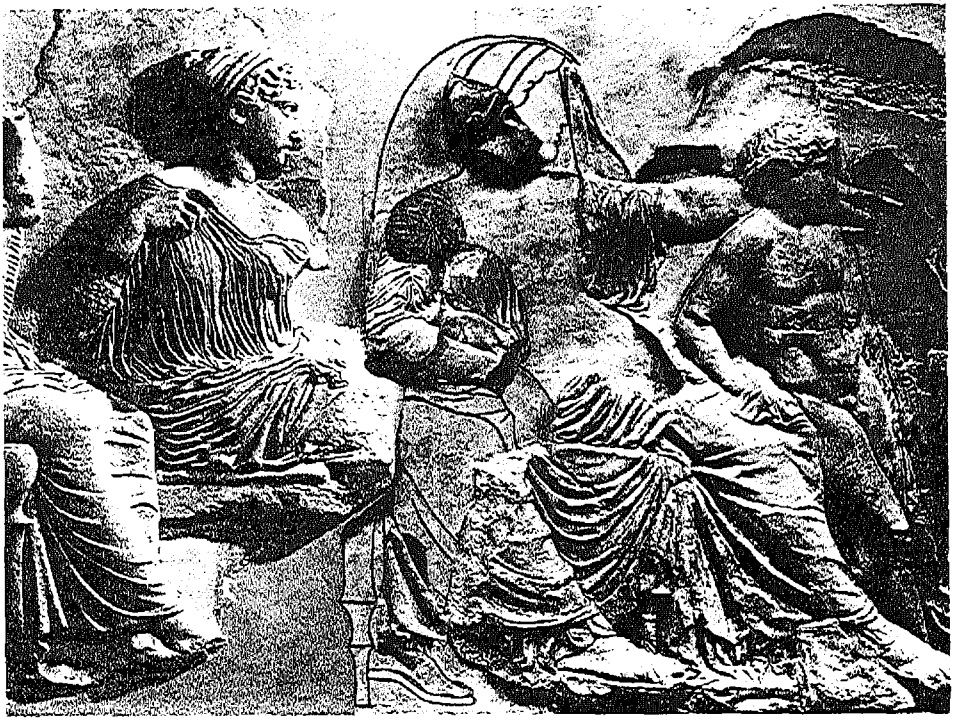
En cualquier caso, las mujeres desmembraron el cuerpo de Orfeo para luego lanzar su lira y su cabeza a un río que las llevó hasta el mar, cuya corriente las transportó hasta Lesbos. La cabeza cortada de Orfeo aparece en unos pocos vasos áticos de figuras rojas de la segunda mitad del siglo v, en los que cabe presumir que transmitía mensajes del oráculo; en uno de estos vasos se ve a un joven sentado delante de la cabeza escribiendo en una tabla [*143*]. La fuente literaria más antigua en la que se habla de la cabeza-oráculo de Orfeo es del siglo iii d.C. y, por lo tanto, no es posible interpretar los detalles de estas escenas de manera fiable.

89 Medallón de plata adornado, de Galaxidi. Eros recibiendo a Afrodita. Probablemente refleja la escena que se representa en la base del trono del Zeus de Fidias en Olimpia. Fines del siglo V (?). Diámetro, 3 centímetros.

90 (*abajo*) Relieve de mármol. «Trono Ludovisi». Afrodita sale del mar y la reciben dos sirvientes que se disponen a cubrirla con una tela. Hacia 460. 84 centímetros.

91 Fragmento ático de figuras rojas procedente de la Acrópolis de Atenas. Afrodita sosteniendo a los niños Hímero y Eros. Hacia 550.

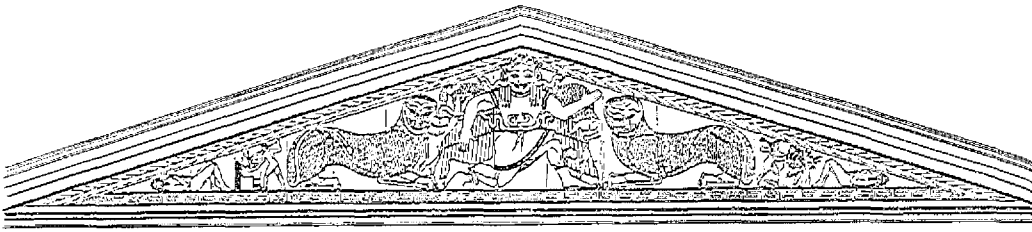
93 (*página siguiente*) Lecythos ático en fondo blanco pintado por Duris. Atalanta perseguida por los Erotes. Eros, sosteniendo una guirnalda y un látigo (que ha sido sustituido sin acierto tras la restauración por un látigo floral), persigue a Atalanta. Dos Erotes más flotan en el aire por encima de ella. El significado de la escena no está claro, aunque tal vez se haga referencia a la aversión de Atalanta hacia los hombres. En ocasiones se muestra a Eros persiguiendo a una joven con un látigo. Hacia 500. 32,5 centímetros.



92 Relieve en mármol, friso oriental del Partenón en Atenas (reconstrucción). Ártemis, Afrodita y Eros, que sostiene un parasol y se apoya en las rodillas de la segunda. Hacia 440. 1,06 metros.

EPOS

94 Crátera de columna ática de figuras rojas, procedente de Vulci. Rea, que sostiene una gran roca envuelta en ropas de recién nacido, está de cara a Crono, quien sostiene un cetro. La identidad de las mujeres que hay detrás de Rea no está nada clara. Hacia 450. 44 centímetros.



95a Grupo frontal de piedra caliza. Templo de Artemis en Corfú (reconstrucción) (véase también *155*). Una gorgona corriendo en la pose arcaica, con Pegaso y Crisaor a los lados, está flanqueada por panteras y por pequeñas escenas de figuras en los extremos derecho e izquierdo. Hacia 580. Longitud 22,16 metros.

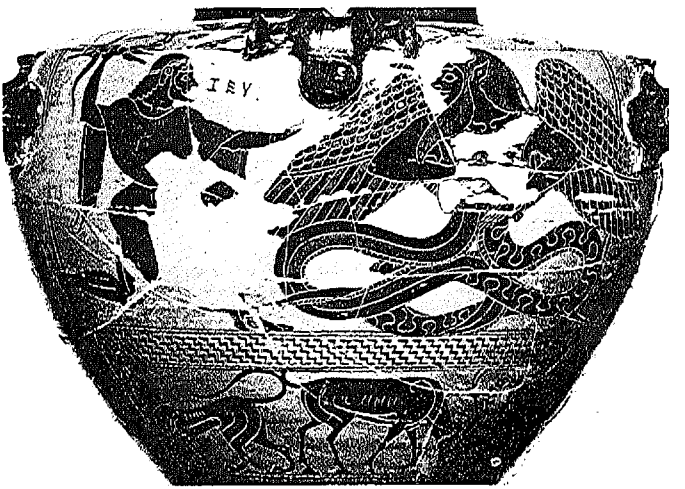
95b Detalle del frontón. Un Zeus sin barba (?) ataca con un rayo a un titán o a un gigante (?).

96 (*arriba, izquierda*) Relieve en bronce. Panel de embrazadura de escudo, de Olimpia. Zeus y Tifón. Zeus agarra por el cuello y se prepara para golpear con su rayo a Tifón, que tiene alas y cuerpo de serpiente. Hacia 550. 8,6 centímetros.

97 (*arriba, derecha*) Oinochoe apulo de figuras rojas. Zeus, que va en un carro conducido por Hermes, carga contra Tifón, que tiene cuerpo de serpiente, viste una piel de animal y levanta una gran roca. Por encima de Tifón se ve la cara hinchada de un dios de los vientos. Fines del siglo IV.

98 (*izquierda*) Relieve en bronce. Panel de embrazadura de escudo procedente de Olimpia. El nacimiento de Atenea. Zeus se sienta en un trono con su rayo en la mano mientras de su cabeza surge Atenea, que lleva puesto un casco y blande una espada y un escudo. Ilitía hace las veces de comadrona y Hefesto se aleja tras partir en dos el cráneo de Zeus con su hacha. Hacia 550. 8,6 centímetros.

99 Hydria calcídica, de Vulci. Zeus y Tifón. Zeus se lanza sobre Tifón y se dispone a arrojarle un rayo. En la parte inferior hay un friso de animales, con cabras y panteras, que no tiene relación alguna con la escena superior. Hacia 540. 46 centímetros.



100 Ánfora ática de figuras rojas del Grupo E. El nacimiento de Atenea. Zeus, con su rayo y su cetro, está sentado en una pose frontal en un elegante trono con sendos protomos de caballo en cada brazo mientras Atenea emerge de su cabeza. Obsérvese la égida de Atenea. Ilitía y otras diosas participan en el nacimiento; Hermes y Ares miran. Obsérvese el motivo del trípode en el escudo de Ares. Hacia 540. 42,5 centímetros.

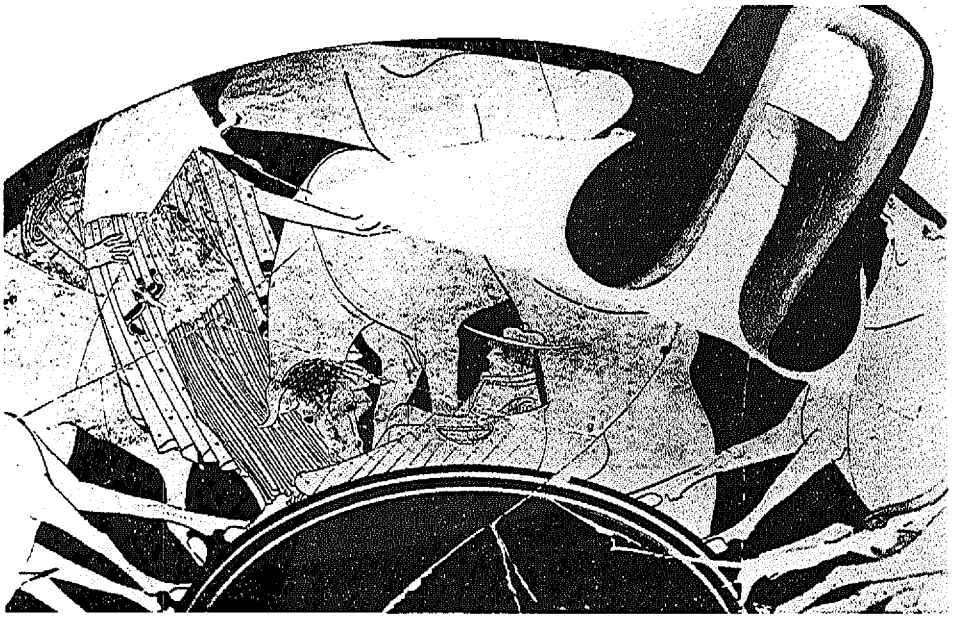
101 Relieve en mármol, altar cilíndrico o fuente. El nacimiento de Atenea. Es probablemente una copia romana de un original del siglo IV basado en el frontón este del Partenón. 99 centímetros.

102 Pyxis ático de figuras rojas, Eretria. El nacimiento de Apolo (?). Leto está sentada en un escabel mientras se agarra a una palmera en presencia de otras deidades. Atenea permanece de pie delante de ella. Ártemis e Ilitía tal vez sean las dos mujeres que hay detrás de Atenea. Eros está sentado en el regazo de Afrodita. Hacia 350.

103 Lecythos ático de figuras negras en fondo blanco, del Ática. Apolo y Pitón. Apolo con el arco tendido se sienta en el *omphalos* y se dispone a disparar contra Pitón, que se eleva ante él. Obsérvese el trípode que hay delante del *omphalos*. Hacia 470.

104 Estater de plata, de Crotón. Apolo y Pitón. El joven Apolo permanece detrás de un trípode del que cuelgan borlas y dispara sobre Pitón. Hacia 420.

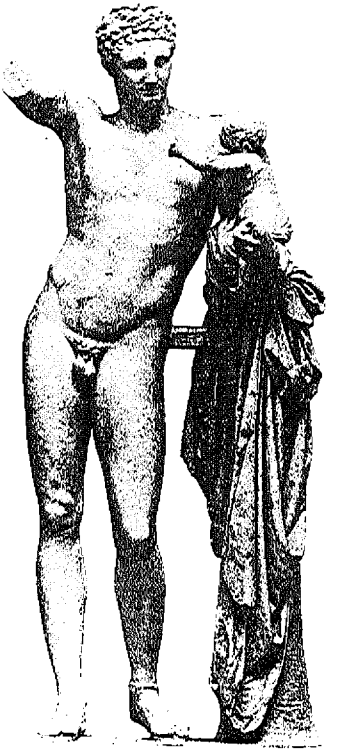
105 Hydria ceretana, de Italia. Hermes y las reses de Apolo. Apolo discute con Maya y con su marido (?) por encima de Hermes, que está dormido, mientras las reses robadas están en una cueva a la izquierda de la escena. Hacia 530. 42,3 centímetros.



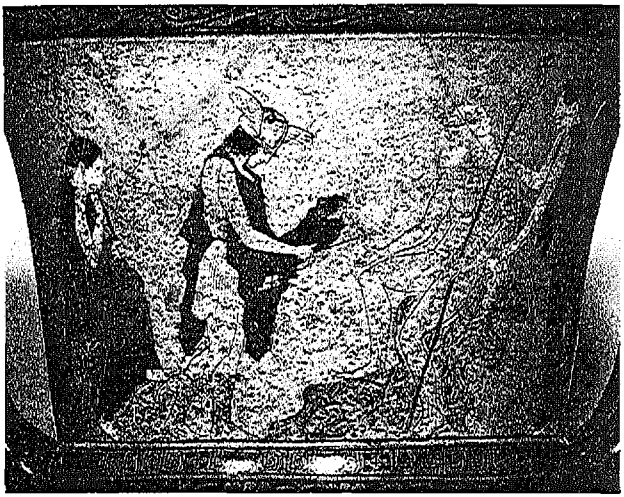
106 Copa ática de figuras rojas del Pintor de Brigo. Vulci. Hermes y las reses de Apolo. Hacia 490.

107 (*arriba*) Hydria ática de figuras rojas. El nacimiento de Dioniso. Un rayo cae sobre Sémele, que acaba de dar a luz a Dioniso. Hermes lleva al niño ante una ninfa que está esperando. Iris con *kerykeion* y sombrero alado y Hera con un cetro, permanecen de pie a la cabeza de la cama de Sémele. Afrodita y Zeus están sentados por encima de ellos entre varios Erotes. Hacia 400. 39,2 centímetros.

108 (*derecha*) Lecythos ático de figuras rojas del Pintor de Alkimacos, de Eretria. El nacimiento de Dioniso. Zeus acaba de entregar su cetro a Hermes, que lleva puesto un petaso, una clámide y unas botas aladas. Zeus está sentado en una roca mientras el recién nacido Dioniso emerge de su muslo. Hacia 460. 42,9 centímetros.

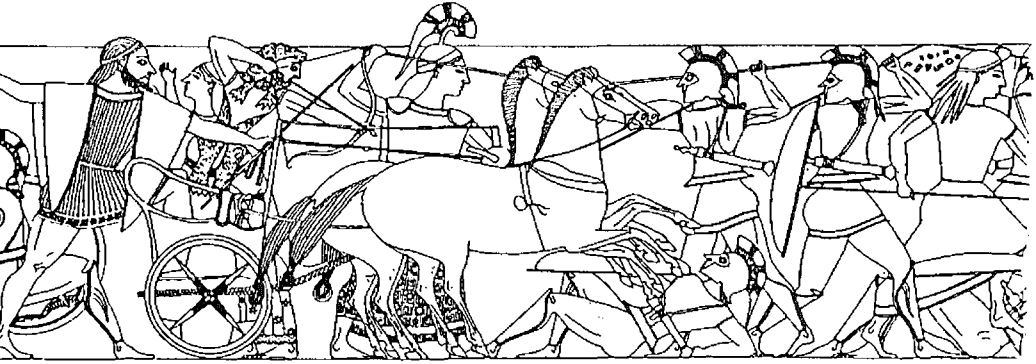


109 (*extremo derecho*) Grupo en mármol, de Olimpia. Hermes con el recién nacido Dioniso. Pausanias nos habla de una estatua como ésta de Praxíteles en el templo de Hera en Olimpia, lugar que corresponde con el sitio donde se halló esta obra. Sin embargo, los eruditos no están de acuerdo sobre si se trata del original o de una copia helenística. Hacia 340 (?). 2,13 metros.



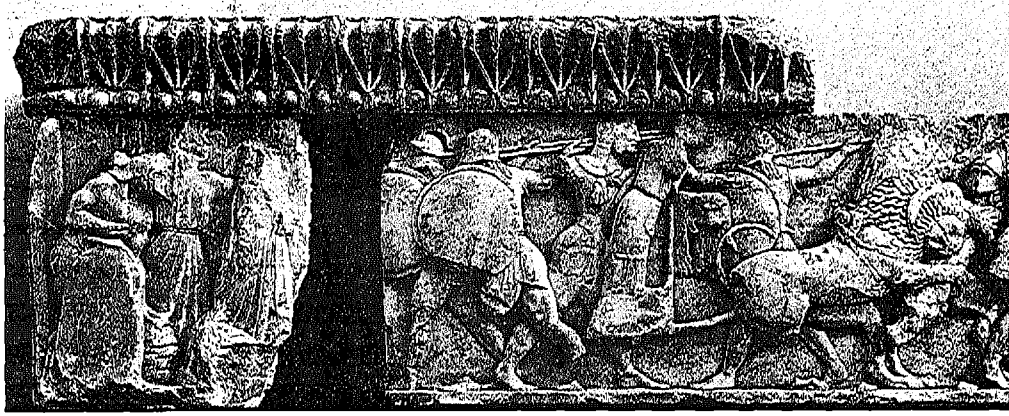
110 Crátera de cáliz ática de fondo blanco del Pintor de Phiale. Vulci. Hermes, que lleva unas botas y un casco alados, entrega el recién nacido Dioniso al anciano peludo Paposileno, que está sentado en una roca cubierta de hiedra y sostiene un tirso ante la mirada de varias ninfas. Esta escena se inspiró probablemente en una obra de teatro satírica. Hacia 430. 35 centímetros.

111 Crátera de cáliz ática de figuras rojas. El nacimiento de Erictonio. Atenea recibe al recién nacido Erictonio de las manos de Gea (Tierra) mientras Hefesto y Hermes observan la escena desde la izquierda; Nice, Afrodita y Zeus desde la derecha. Una lechuza con una corona de laurel está suspendida en el aire por encima de Atenea. Hacia 400. 37,7 centímetros.

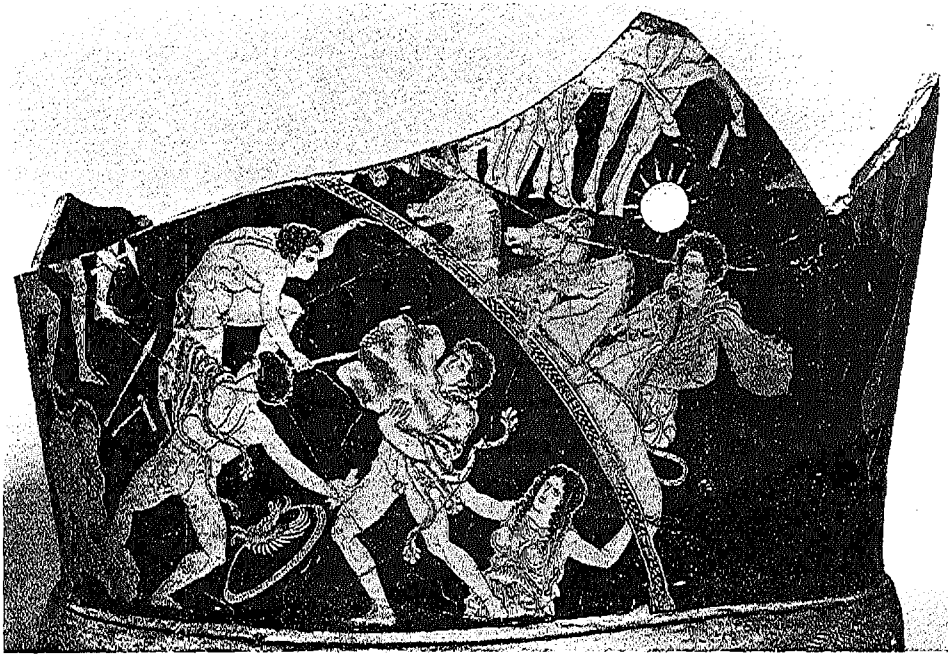


112 Dinos ático de figuras negras pintado por Lido, procedente de la Acrópolis de Atenas (reconstruido por M. Moore). La Gigantomaquia. En el centro, Zeus va en el carro en el que Heracles está de pie con el arco tensado; Gea reza por sus hijos, los Gigantes. En las imágenes anteriores y posteriores luchan dioses contra Gigantes. Cabe destacar a Hermes, vestido con una armadura de hoplita; Dioniso, ayudado por leones, panteras y una serpiente, y Afrodita, que lucha contra el gigante Mimante, el motivo de cuyo escudo es una avispa o una abeja. Hacia 560.

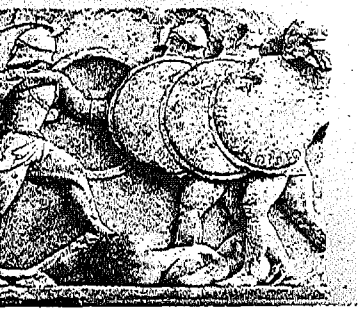
113 Stamnos ático de figuras rojas del Pintor de Tyszkiewicz, de Vulci. Dioniso recibe la ayuda de una pantera en su lucha contra dos Gigantes. Viste una piel de pantera y lleva botas. En una mano sostiene un cántaro y dos ramas de hiedra, en la otra una lanza. Hacia 480.



114 Relieve en mármol, friso septentrional del Tesoro de los sifnios en Delfos. La Gigantomaquia. De izquierda a derecha: Hefesto calienta carbón con su fuelle para arrojárselo a los Gigantes mientras Hera y otra diosa se enfrentan a dos de ellos; Dioniso vestido con una piel de leopardo; Temis conduciendo un carro del que tiran varios leones que, al mismo tiempo, atacan a un gigante; Apolo y Artemis persiguiendo a un Gigante que recibe el nombre de Taros; Gigante caído Efialtes y tres Gigantes que avanzan desde la derecha (Hiperfas, Alekto y otro). Contamos con inscripciones para identificar a las figuras que acabamos de citar. Hacia 525. 64 centímetros.



115 Crátera de cáliz ática de figuras rojas. Fragmento procedente de Ruvo. La Gigantomaquia. La parte superior de la escena representa los cielos, donde los dioses se preparan para la batalla, mientras Helio (Sol) conduce su carro hacia las alturas para traer un nuevo día. En la parte inferior tenemos a los Gigantes, algunos con pieles de leopardo, que amontonan enormes rocas mientras se preparan para asaltar el Olimpo. Gea, con la mitad del cuerpo saliendo del suelo, les avisa o aconseja. Es probable que esta escena esté inspirada por la Gigantomaquia que aparece en el interior del escudo de Atenea Pártenos. Hacia 400. 31 centímetros.



116 (*arriba*) Copa laconia, de Cerveteri. Atlas y Prometeo. Atlas sostiene los cielos sobre sus hombros (los puntos del cielo representan las estrellas) mientras un pájaro gigante ataca a su hermano Prometeo, que está atado a una columna. No se explica la presencia de la serpiente que hay detrás de Atlas, pero probablemente sea sólo un motivo de relleno. Hacia 560.

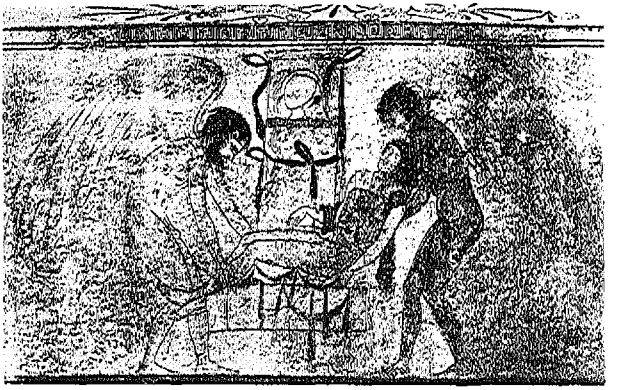
117 Ánfora tirrena de figuras negras ática. Prometeo sin ataduras. Heracles, con el arco tensado se lanza contra un pájaro gigante que vuela hacia Prometeo, que está atado a una estaca. Atenea permanece de pie detrás de Heracles. Deméter entrega una corona a Posidón a la derecha del pájaro, pero resulta dudoso afirmar que existe una conexión ente ellos y la escena de Prometeo. Hacia 550.

118 Crátera de cáliz ática de figuras rojas del Pintor de Dinos. Arriba, las hazañas de Teseo. Posidón observa cómo Teseo ataca a Procrustes con un hacha; Atenea observa cómo Teseo se enfrenta a Sinis. Abajo, la tea de Prometeo. Un grupo de sátiros, identificados como Siquinis, Comos y Simos, encienden antorchas con los carbones que lleva Prometeo en un tallo de hinojo. Esta escena se inspiró probablemente en una obra de teatro satírica. Hacia 420. 39,5 centímetros.

119 Crátera de volutas ática de figuras rojas. Eros vuela por encima mientras Epimeteo recibe a Pandora, que surge del suelo, y Hermes da una flor a la pareja de parte de Zeus. Todas las figuras aparecen con su nombre. El mazo que lleva Epimeteo hace referencia a una versión del mito en la que libera a Pandora de alguna especie de prisión catatónica. Hacia 450. 48,2 centímetros.

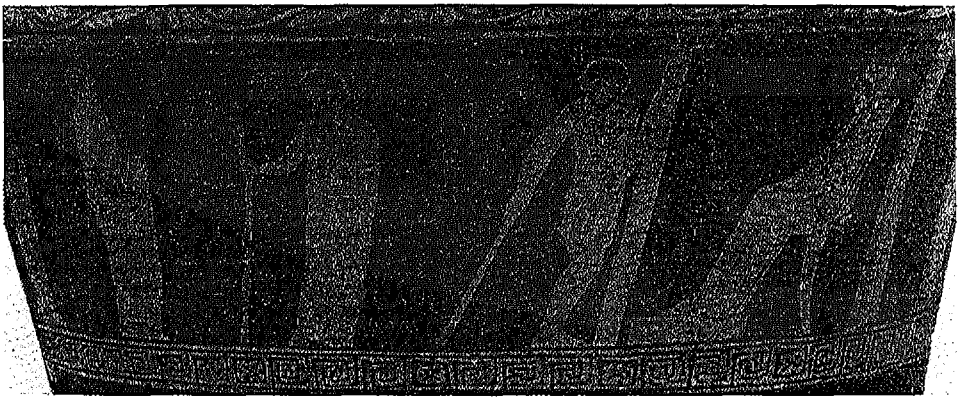
120 Peliké ática de figuras rojas del Pintor de Orestes. Plutón sosteniendo una enorme cornucopia y Dioniso sosteniendo un cetro y un arado. Hacia 450. 26 centímetros.

121 Pintura mural de la «tumba de Perséfone» en Vergina. El rapto de Perséfone. Hades sostiene con una mano a una turbada Perséfone mientras con la otra agarra las riendas de su carro. El compañero de Perséfone se empequeñece mientras el carro se aleja con rapidez. Mediados del siglo IV. 1,01 metros.

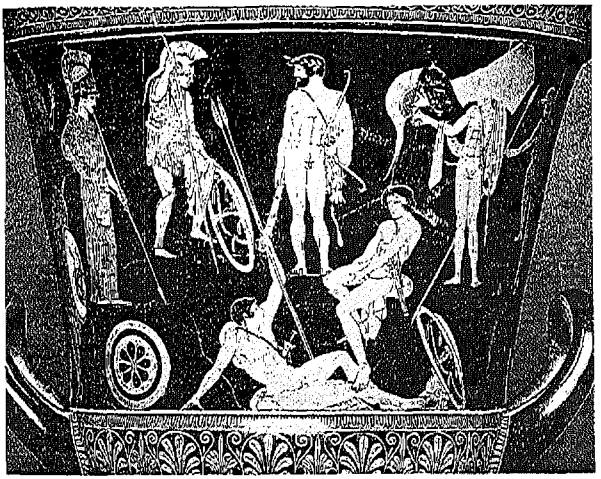


122 (*izquierda*) Grupo en mármol. Copia romana de un bronce griego de hacia 370. El artista Cefisodoto muestra a Eirene (la Paz) sosteniendo al recién nacido Pluto (la Riqueza). 1,99 metros.

123 (*arriba*) Lecythos ático de fondo blanco del Pintor de Tánato, del Ática. Un desaseado y barbudo Tánato y un joven Hipno, ambos con alas, levantan el cuerpo de un joven guerrero delante de una tumba, en la que hay dibujado un casco y cintas atadas a él. Hacia 440. 48,8 centímetros.

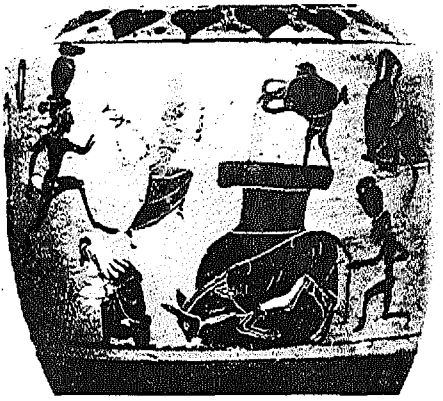


124 Crátera de cáliz ática de figuras rojas. El mundo subterráneo. Elpenor, Áyax con un bastón y Palamedes, que se inclina sobre un remo, permanecen de pie ante un edificio en el que hay un trono donde está sentada Perséfone sosteniendo un cetro. Hacia 440.



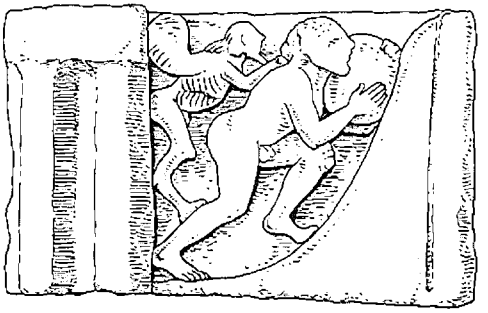
126 Relieve en bronce. Panel de embrazadura de escudo procedente de Olimpia. El rescate de Teseo. Heracles está en el mundo subterráneo y se dispone a desenvainar su espada mientras se acerca a Teseo y a Pirítoo (ambos con nombre), que están clavados a sus sillas. Hacia 560. 6,2 centímetros.

125 (*arriba*) Crátera de cáliz ática de figuras rojas del Pintor de los Nióbidas, de Orvieto. Resulta sencillo reconocer a Heracles y Atenea gracias a sus atributos, pero las otras figuras son simples guerreros que han sido identificados de diversos modos, como Argonautas, algunos de los Siete que lucharon en Tebas y héroes atenienses que participaron en la guerra de Maratón. La disposición de las figuras en varios niveles en lugar de en una sola línea de fondo denota la influencia de la pintura mural. Además, recientemente se ha afirmado de manera convincente que esta escena representa a Heracles rescatando a Teseo del mundo subterráneo y que está basada en una pintura del templo de Teseo en Atenas. En ese caso, las dos figuras sentadas serían Teseo y Pirítoo. Hacia 450. 54 centímetros.



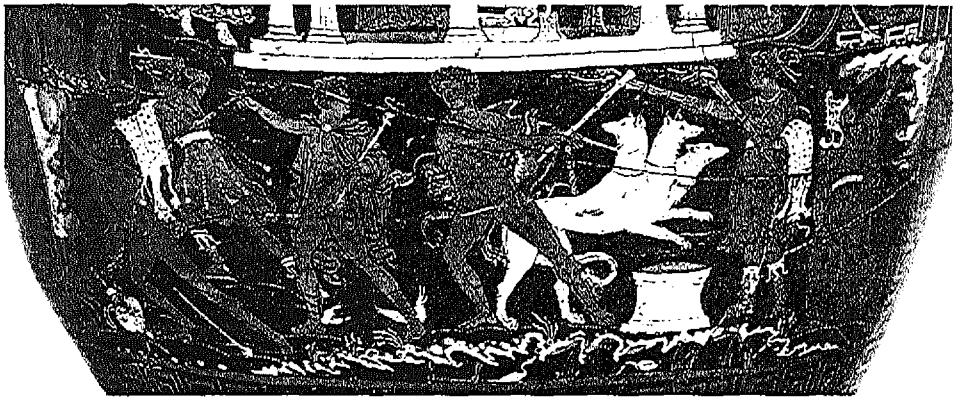
127 (*arriba*) Lecythos ático de figuras negras. Los castigos en el mundo subterráneo. Los aguadores son almas condenadas a llenar un enorme pithos por toda la eternidad. Al anciano Ocno le sigue un burro que se come la cuerda que éste trenza sin descanso. Hacia 490.

128 Crátera de volutas apula de figuras rojas. Teseo y Pirítoo en el mundo subterráneo. Hades, que se sienta en una piel de pantera bajo un árbol, y Perséfone con antorchas, observan cómo una furia ata a uno de los héroes mientras el otro está sentado cerca, ya atado. Fines del siglo IV. 5,8 centímetros.

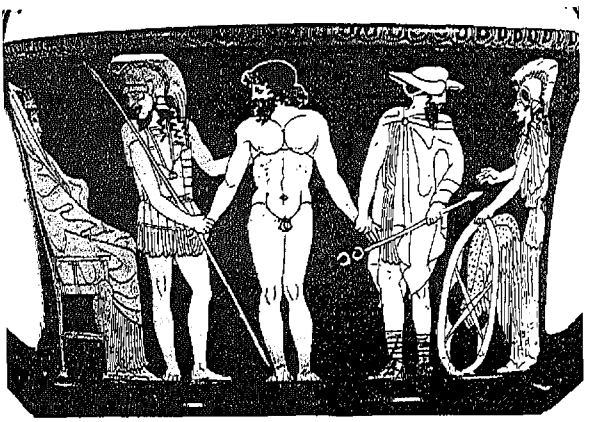


129 (*arriba*) Relieve en piedra arenisca, metopa de Foce del Sele. Sísifo. Un joven demonio alado se agarra a la espalda de Sísifo mientras éste empuja una roca por una pendiente muy elevada. Hacia 540. 76,5 centímetros.

130 (*derecha*) Relieve en mármol y piedra caliza, metopa de Selinunte. La muerte de Acteón. Acteón, que lleva una piel de cervato, sufre el ataque de sus perros de caza, que siguen las órdenes de Artemis. La cabeza, los brazos y los pies de Artemis están hechos de mármol. Hacia 460. 1,62 metros.



131 (*arriba*) Crátera de volutas apula de figuras rojas, de Canosa. Friso inferior. En el centro, Hermes guía a Heracles, quien ha capturado a Cerbero y se enfrenta a Hécate, que le amenaza con antorchas. A la izquierda, Sísifo empuja hacia un saliente mientras una furia con una piel de pantera sobre uno de sus brazos le golpea con un látigo. A la izquierda, Tántalo, que lleva un gorro frigio y sostiene un cetro, realiza ademanes hacia una roca que sobresale. Hacia 430.



132 (*derecha*) Cántaro ático de figuras rojas del Pintor de Anfitrite, de Nola. El castigo de Ixión. Atenea sostiene la rueda alada a la que quedará atado Ixión, mientras Ares y Hermes llevan al prisionero ante Hera. Hacia 450.

133 Relieve meliano procedente de Locri. La muerte de Acteón. Acteón, con cabeza de ciervo, sufre el ataque de sus perros de caza mientras Ártemis incita a los animales. Hacia 460. 16 centímetros.

134 Copa ática de figuras rojas. La muerte de Penteo. Dos ménades vestidas con pieles de leopardo sostienen el torso de Penteo, otra sostiene una de sus piernas y un sátiro alza los brazos en señal de horror. En la otra cara, que no se muestra, un grupo de ménades que sostienen partes del cuerpo de Penteo baila ante Dioniso, que está sentado, mientras un sátiro toca una doble flauta. Hacia 480.

135 Crátera de cáliz apula. Un lujurioso Marsias enseña al joven Olimpo a tocar la doble flauta mientras Afrodita, que sostiene un espejo, observa la escena y Eros se dispone a coronar a Olimpo. Abajo, Pan, con un tirso, da cabriolas; a la derecha una mujer desnuda sostiene una prenda de vestir mientras baila (?). Hacia 350. 41,7 centímetros.

136 (*arriba*) Reconstrucción de un grupo de bronce griego de Mirón de hacia 450. Atenea y Marsias. Marsias salta hacia atrás en señal de sorpresa y miedo ante las flautas que Atenea ha arrojado al suelo.

137 (*arriba, derecha*) Crátera de columnas ática de figuras rojas del Pintor de Suessula. Artemis con una antorcha, Atenea con una lanza y Apolo con una rama de laurel escuchan a Marsias tocar sus flautas. Hacia 400.

138 Fragmento de un skyphos lucano de figuras rojas. Marsias, empuñando un cuchillo que servirá para desollarlo, se apoya sobre un pilar en el que hay una inscripción con su nombre en presencia de Hera y de Artemis. Esta última sostiene dos lanzas. Hacia 400.

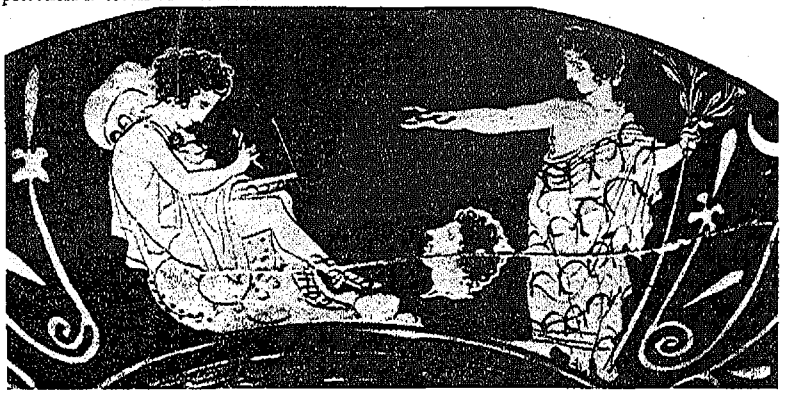
139 Hydria ática de figuras rojas, de Grecia. El castigo de Támiris. Támiris, justo después de que le quitaran la vista y de ser desprovisto de sus habilidades musicales, deja caer su cítara al suelo en presencia de su horrorizada madre (Argíope) y de una vengativa musa que sostiene una lira. Las marcas de tatuajes en el brazo de Argíope la identifican como tracia. Hacia 430. 28 centímetros.

140 (*izquierda*) Crátera de columna ática de figuras rojas del Pintor de Orfeo, procedente de Gela. Orfeo está sentado en una roca y toca la lira para los tracios, a los que se puede identificar por sus distintivos capas y sombreros de piel de zorro. Hacia 440. 51 centímetros.

141 (*abajo*) Relieve en mármol de tres figuras. Orfeo y Eurídice. Orfeo, con vestido tracio, se separa de Eurídice, a la que Hermes está a punto de conducir de nuevo ante Hades. Copia romana de un original griego de hacia 420 que formaba parte de un conjunto de cuatro piezas que pertenecían probablemente a un monumento ateniense. 1,20 metros.

142 (*arriba*) Stamnos ático de figuras rojas creado por Hermonax, de Nola. La muerte de Orfeo. Varias mujeres atacan a Orfeo con rocas y con un espetón, mientras éste trata de defenderse con su lira. Hacia 460.

143 (*abajo*) Copa ática de figuras rojas. Cabeza oracular de Orfeo. Un hombre joven con un estilo y una tabla de escritura está sentado en una roca y toma nota de las palabras de la cabeza oracular de Orfeo, mientras Apolo con una rama de laurel presencia la escena. Hacia 400.



Perseo. Belerofonte

La determinación de la cronología de las generaciones de héroes resulta una tarea imprecisa en el mejor de los casos. No obstante, según la mayoría de los relatos, Perseo es uno de los primeros, tres generaciones anterior a Heracles, el más importante de los héroes griegos, que era a su vez una generación anterior a los héroes de la guerra de Troya. Perseo es también una de las primeras figuras mitológicas que aparecen en el arte narrativo griego, en el episodio en que decapita a Medusa. Encontramos otras partes de la historia de Perseo principalmente en el arte de los siglos v y iv.

Acrisio, rey de Argos, supo por el oráculo que su hija daría a luz a un niño que acabaría con su vida. En un intento de protegerse y evitar su destino, encerró a su hija Dánae en una cámara de bronce subterránea para mantenerla lejos de los hombres. Sin embargo, Zeus se había enamorado de ella y se presentó ante la joven en forma de lluvia de oro que se filtró a través del techo de la cámara. De esta unión nació Perseo.

Dánae recibiendo la lluvia de oro es el tema de un pequeño número de vasos áticos de figuras rojas desde alrededor de 470 hasta principios del siglo iv, de dos vasos beocios de figuras rojas de fines del siglo v [*144*], de algún que otro anillo y joya [*145*] y de un espejo del mismo período. En todas estas obras espera ansiosa a que las gotas la alcancen.

Cuando algunos años después descubrió que había nacido Perseo, Acrisio no estaba dispuesto a creer la explicación de Dánae según la cual Zeus era el padre y metió a la madre y al niño en un arca que hizo arrojar al mar. Con el paso del tiempo las olas lo llevaron hasta las costas de Sérifos, donde lo encontró Dictis, hermano del rey de aquella isla, Polidectes.

El episodio de Dánae, Perseo y el arca es el tema de más de una docena de vasos áticos de figuras rojas del siglo v. En varios de éstos, la mayoría de la primera mitad del siglo, Acrisio observa cómo están dentro del arca o junto a ella [*146*]. En otros de mediados de siglo, se muestra cómo Dictis descubre el arca en Sérifos. La historia de Perseo fue el tema de varias tragedias y obras satíricas durante el siglo v y, si tenemos en cuenta las similitudes iconográficas existentes entre las escenas donde aparece el arca y su agrupamiento en un mismo siglo, es probable que la inspiración surgiera en los escenarios.

Dictis acogió en su hogar a Perseo y Dánae, y allí fue donde Perseo creció hasta convertirse en adulto. Más tarde el rey Polidectes, que no tenía ningún tipo de escrúpulos, sintió el deseo de mantener relaciones con Dánae. El rey veía a Perseo como su único obstáculo e hizo que el joven se comprometiera con estúpida arrogancia a conseguirle la cabeza de la gorgona Medusa, que convertía a los hombres en piedra si la miraban. Polidectes le advirtió que si no salía exitoso mantendría a Dánae cautiva.

Por supuesto, Polidectes estaba convencido del fracaso de Perseo, pero bajo la tutela de Hermes y Atenea, según la mayoría de las fuentes, Perseo se presentó ante las tres

Grayas, hijas de Forco y hermanas de las Gorgonas. Estas mujeres, viejas de nacimiento, compartían entre las tres un solo diente y un solo ojo. Perseo se los arrebató y se negó a devolvérselos hasta que le dijeran cómo llegar hasta las ninfas que guardaban el casco de Hades (que volvía invisible a quien lo llevara), las sandalias aladas y el zurrón (*kibisis*) para guardar la cabeza de Medusa. Finalmente, consiguió todos estos utensilios y Hermes le entregó una hoz (*harpe*) adamantina.

Perseo aparece junto a las Grayas en un escaso número de vasos áticos de figuras rojas, desde mediados hasta el final del siglo V [*147*]. La única característica que distingue a las tres Grayas de otras mujeres es la falta de ojos. En estas escenas, Perseo cuenta ya con el casco, las sandalias y el *kibisis*, por lo que parece que los pintores basaban sus pinturas en fuentes distintas de las que han llegado hasta nosotros. En un ánfora calcídica de poco después de mediados del siglo VI, Perseo, con una desarmada Atenea a su lado, se dispone a recibir de manos de las ninfas las sandalias, el casco y el zurrón [*148*].

Las Gorgonas, de nombre Esteno, Euríale y Medusa, eran hijas de Forco y vivían más allá del Océano (*Okeanos*) en las tierras que se aproximan a la Noche. De las tres hermanas, Medusa era la única mortal y, según Hesíodo, la fuente más antigua que ha llegado hasta nosotros, había mantenido relaciones con Posidón y estaba embarazada de él.

Perseo encontró a las Gorgonas mientras dormían y, con la ayuda de Atenea y Hermes (según fuentes posteriores), cortó la cabeza de Medusa y la metió en su *kibisis*. Del cuello cortado de la Gorgona nacieron Crisaor (que luego sería padre de Geríones) y el caballo alado Pegaso, quienes tras despertar persiguieron a Perseo mientras huía por los aires.

La representación más antigua de esta parte del mito de Perseo es la de un ánfora protoática del segundo cuarto del siglo VII [*149*]. Medusa, decapitada, yace en el suelo entre flores mientras sus hermanas empiezan a perseguir a Perseo, que huye rápidamente hacia la derecha. Entre las Gorgonas y Perseo permanece una imponente Atenea. Las cabezas de las Gorgonas son el aspecto más destacable de la escena. Casi no tienen nada de humano, más bien adoptan la forma de un tipo de caldero de bronce con adornos de animales o monstruos que apareció en Grecia por primera vez no mucho antes de que se fabricara el vaso. Esta forma de la cabeza de la Gorgona es única, tal y como ocurre con la forma de la Gorgona en un pithos en relieve encontrado en Beocia pero probablemente cicládico, de fabricación algo posterior a la de este vaso. En esta ocasión se trata de una mujer con mirada frontal y cuerpo de caballo [*150*]. Enseña los dientes mientras Perseo, *kibisis* al hombro, se acerca a ella con una espada dispuesto a cortarle la cabeza. Un siglo después, en algunas gemas de la Grecia oriental aparecen Gorgonas con cuerpo de caballo, pero en estas representaciones el aspecto que se ha convertido en convención es la cabeza.

Los artesanos que pintaron el ánfora protoática y el pithos en relieve conocían perfectamente la historia de Perseo y la Gorgona. Ambos sabían que la Gorgona era un monstruo y, al no contar con modelos en esta temprana etapa del arte griego narrativo, ambos crearon sus propias visiones del monstruo.

A finales del siglo VII se habían desarrollado ya en la Grecia continental convenciones para representar a la Gorgona. Es probable que este proceso lo llevaran a cabo pintores en Corinto que utilizaron como modelo máscaras de león apotropaico. En su cara redonda

hay unos ojos grandes y saltones, su gran boca esboza una sonrisa y muestra los dientes o a veces unos colmillos; saca la lengua y su gran nariz está aplastada contra su cara [*151*]. Los tirabuzones de su frente toman a veces forma de serpientes y a menudo lleva barba.

El gorgoneion, nombre que recibe la máscara de la Gorgona, era un motivo decorativo popular durante el período arcaico y podía aparecer en cráteras de bronce y vasos pintados, en terracotas arquitectónicas e incluso en frontones esculpidos. Por norma general, los primeros gorgoneia son más convincentes que los que les siguieron; a finales del siglo VI algunos parecen representaciones de payasos. Más adelante, probablemente en la segunda mitad del siglo V se creó un nuevo modelo de Gorgona cuya cara es la de una mujer hermosa [*152*].

La persecución de Perseo es el tema de la metopas de arcilla pintadas del templo de Apolo en Thermon cerca de Corinto, de la segunda mitad del siglo VII. En uno de los paneles, Perseo huye con sus botas aladas en los pies (el *harpe* curvada aparece mucho más tarde). En otro, las hermanas Gorgonas lo persiguen, y en un tercero aparece un gorgoneion. Pausanias nos cuenta que la persecución era el tema del cofre corintio de Cipselo.

Hallamos esta persecución en algunos de los primeros vasos áticos de figuras negras del último cuarto del siglo VII y goza de gran popularidad durante la primera mitad del VI. La decapitación en sí surge alrededor de la mitad del mismo siglo y ambas escenas aparecen de manera ocasional en vasos de figuras rojas [*153*]. El mismo episodio se representa en una embrazadura de mediados del siglo VI y en una de las metopas de un templo en Selinunte de fines del siglo VI [*154*].

Medusa corriendo a solas aparece por vez primera en un relieve de arcilla procedente de Siracusa fechado en la segunda mitad del siglo VII; encontramos una figura similar en el centro de un frontón del templo de Ártemis en Corfú de hacia 580 [*155*]. Vale la pena señalar que tanto Siracusa como Corcira eran colonias corintias. En el frontón de Corfú, el cinturón de Medusa lo forman serpientes entrelazadas que también encontramos sobre sus hombros. En ambas representaciones, el caballo alado Pegaso aparece a su izquierda y, en el frontón de Corfú, Crisaor está a su derecha. La participación de Crisaor y Pegaso en estas escenas, a pesar de nacer tras la decapitación de Medusa, es un buen ejemplo de la falta de conciencia temporal y de orden de sucesión de episodios en el arte narrativo arcaico.

La Gorgona aparece corriendo en embrazaduras de escudo desde finales del siglo VII hasta mediados del VI (en una ocasión junto a Pegaso y Crisaor). También la vemos de esa guisa en vasos corintios, laconios, áticos y calcídicos. La figura de Medusa, con Pegaso y Crisaor [*156*] colocados a su lado, nos remite a las representaciones de Ártemis como *Potnia theron* de las que se hablaba en el capítulo anterior, en particular la del frontón de Corfú, en el que también tiene panteras a su lado. De hecho, en un plato rodio de fines del siglo VII, se muestra una Gorgona como Potnia (o Potnia como una Gorgona) sosteniendo dos gansos por el cuello [*157*]. La «Señora de los animales» es una figura poderosa y aterrorizante, y es posible ver cómo la imaginería sobre las dos llegaba a combinarse.

En su camino de regreso a casa, según Apolodoro y otras fuentes posteriores, Perseo se encontró con la hermosa Andrómeda encadenada a una roca. Era la hija del rey Cefeo de Etiopía y de su esposa, la reina Casiopea. La reina se había jactado de su belleza,

comparándose con las Nereidas. En respuesta a este ultraje, Posidón envió un diluvio y un monstruo para destruir sus tierras. Cefeo supo gracias a un oráculo que la única forma de apaciguar al monstruo era ofrecerle el sacrificio de su hija, así es que la ató a una roca y allí fue donde Perseo la encontró. Éste se enamoró de ella a primera vista y acordó con Cefeo que podría desposarla si acababa con la vida del monstruo. De hecho lo mató, ya fuera con una espada o haciéndole mirar la cabeza de Medusa, pero cuando intentaba irse con Andrómeda encontró resistencia en Fineo, el hermano de Cefeo, que ya había sido anteriormente prometido a Andrómeda. También a Fineo le hizo mirar la cabeza de Medusa.

Ni Homero ni Hesíodo muestran el mínimo indicio de conocer esta absurda historia y lo mismo ocurre con Ferécides en el siglo V. Sin embargo, tanto Sófocles como Eurípides escribieron obras sobre el tema. Testimonios de vasos muestran que esta historia era habitual incluso en el siglo VI. En un ánfora corintia del segundo cuarto del siglo VI [*158*], Perseo arroja piedras contra un monstruo (*ketos*) mientras Andrómeda permanece a su espalda (las tres figuras con sus nombres). También la hoz que sostiene un hombre barbado que se enfrenta a un monstruo en una hydria ceretana nos hace pensar en Perseo (y no en Heracles, que también lucha contra un monstruo) [*159*].

Este tema aparece más adelante en varios vasos áticos de figuras rojas de mediados del siglo V en los que Andrómeda, con vestido oriental, está atada, o a punto de estarlo, a unas estacas [*160*]. En uno de estos vasos encontramos el nombre de Andrómeda y por lo tanto no existen dudas sobre su identidad. Es probable que estas escenas se inspiraran en la obra de teatro de Sófocles, pero son demasiado antiguas para la versión de Eurípides, de la cual sabemos que se estrenó en 412. Un vaso ático de alrededor de 400 puede haberse inspirado en la obra de Eurípides, tal y como ocurre con muchas de las representaciones del sur de Italia.

Durante el siglo IV este tema fue muy popular entre los pintores de vasos del sur de Italia. Algunos de ellos siguen el modelo ático en el que Andrómeda está atada a árboles o estacas, otros la muestran atada frente a una cueva o gruta, y en una hydria campania de mediados del siglo IV aparece atada a una roca [*161*], tal y como la muestran versiones artísticas y literarias posteriores. En algunas de estas versiones también encontramos a Perseo atacando al monstruo con su *harpe*.

Cuando regresó a Sérifos, Perseo se presentó ante Polidectes para ofrecerle la cabeza y se enteró entretanto de que el rey había abusado de su madre y de Dictis. Perseo extrajo la cabeza del *kibisis* y, por descontado, cuando Polidectes la miró también se convirtió en piedra. Esta escena se representa en un pequeño número de vasos áticos de figuras rojas de mediados del siglo V [*162*] y en una imitación campania de una obra ática de figuras rojas. Finalmente, Perseo entregó la cabeza a Atenea. Según Apolodoro, ésta la colocó en su escudo (mientras que en la *Ilíada* se afirma que la colocó en su égida). El gorgoneion es un motivo heráldico relativamente habitual en los vasos áticos y Atenea no lo recibe en más ocasiones que cualquier otro guerrero. Sin embargo, aproximadamente después de 530, aparece con bastante frecuencia en la égida de Atenea en vasos de figuras rojas (y en alguna ocasión de figuras negras) y en la escultura.

No se representan en el arte antiguo los episodios que faltan de la historia de Perseo, como cuando asesina de manera accidental a su abuelo Acrisio con un disco, su gobierno

sobre Tirinto y su descubrimiento de Micenas. No obstante, deberíamos mencionar otro grupo de escenas en las que aparece Perseo en vasos del sur de Italia. En la mayoría de éstos, Perseo levanta la cabeza de Medusa ante unos sorprendidos sátiros y en ocasiones Atenea. A pesar de que no podemos conocer el significado preciso de estas escenas, parece evidente que se inspiraron en una obra satírica perdida que trataba sobre la decapitación de Medusa. Todos estos vasos pertenecen al siglo IV.

Finalmente, cabe incluir aquí los mitos sobre Belerofonte debido a su relación con el caballo alado Pegaso, descendiente de Medusa y Posidón. Homero, Hesíodo y Píndaro narran sus hazañas. Además, Sófocles y Eurípides lo convirtieron en el tema de algunas de sus obras hoy perdidas. Aparece por primera vez en el mundo del arte antes de la mitad del siglo VII y después lo encontramos ocasionalmente en formas varias hasta el siglo IV.

Tal y como cuenta la historia Homero (*Ilíada*, VI, 152-205) los dioses obsequiaron a Belerofonte, nieto del rey de Corinto Sísifo, con la belleza y la virtud. Pero Antea (más conocida como Estenebea), la esposa del rey de Argos Preto, se enamoro de él y, cuando Belerofonte hizo caso omiso de sus insinuaciones, le contó al rey que éste había intentado abusar de ella. Furioso, el rey envió a Belerofonte a la corte del rey de Licia (en otras fuentes el soberano recibe el nombre de Yóbates) con un mensaje secreto en el que pedía a su amigo que matara a su enviado. Yóbates le ordenó que matara a Quimera, un monstruo con partes de león, cabra y serpiente que lanzaba llamas por la boca, suponiendo que sin lugar a dudas Belerofonte perecería en el intento. Al triunfar el héroe sobre la Quimera, el rey le ordenó ir a luchar contra los sólimos, una tribu de guerreros especialmente feroces y, tras derrotarlos, contra las Amazonas. Tras el fracaso de una emboscada por parte de los valerosos guerreros licios, Yóbates decidió al fin honrar a Belerofonte y le ofreció la mano de su hija junto con la mitad de su reino. Para finalizar su relato, Homero explica cómo más adelante Belerofonte cayó en desgracia ante los dioses y deambulaba en solitario mordiéndose las uñas por no poder entrar en su grupo.

Homero no menciona a Pegaso, pero Hesíodo afirma que Belerofonte iba montado en el caballo alado cuando mató a Quimera. Píndaro (*Olímpicas*, XIII, 64-69) nos habla de cómo Belerofonte puso las guarniciones a Pegaso con la ayuda de Atenea y en otra ocasión narra su intento de elevarse al cielo volando, acción que motivó su caída. Sófocles escribió *Yóbates*, una obra de teatro de la que queda muy poco. A su vez, Eurípides escribió las obras *Estenebea* y *Belerofonte*. De la primera ha llegado hasta nosotros un resumen de los últimos fragmentos.

La lucha entre Belerofonte y Quimera aparece por primera vez en dos vasos protocorintios de mediados del siglo VII [*163*]. Belerofonte monta a Pegaso hacia un monstruo con forma principalmente de león, pero al que le nace una cabeza de cabra en la espalda y tiene una serpiente como cola. No mucho después encontramos un plato procedente de Taso con una escena similar. Este tema aparece en varios vasos áticos de figuras negras de principios del siglo VI. En uno de éstos, las tres partes de la Quimera están distribuidas de manera más equitativa: el cuerpo de león se une por los hombros a un protomo de cabra y acaba en los anillos de una serpiente. Esta lucha aparece también en un pequeño número de vasos áticos hasta alrededor de 530, en una copa laconia (sin Pegaso) y en una hydria calcídica. Después dejó de aparecer durante casi un siglo hasta

que lo hizo de nuevo en unas pocas obras áticas de figuras rojas y, más adelante, en vasos del sur de Italia.

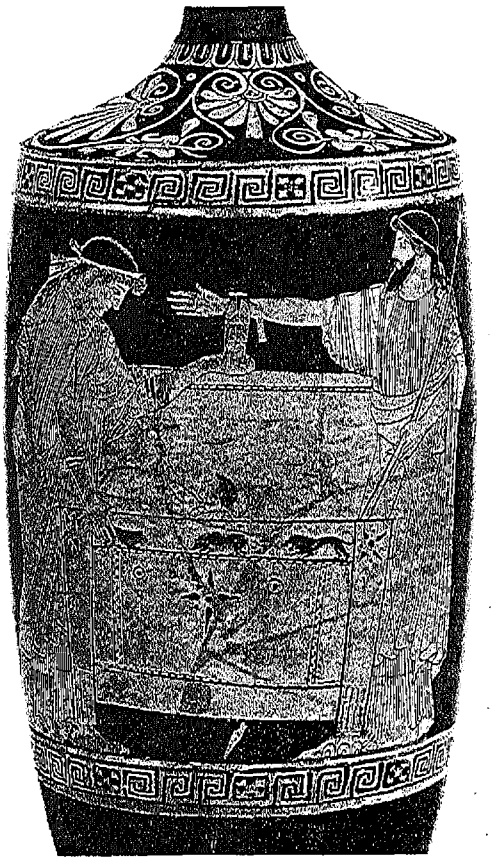
La Quimera aparece sola, sin ninguna referencia a las escenas narrativas, como motivo decorativo (más o menos lo mismo que ocurre con la Gorgona). Además de en vasos áticos y corintios, la encontramos en joyas de la segunda mitad del siglo VI y en una embrazadura de la misma época [*164*]. Era, además, un tipo de moneda de Sición en el Peloponeso, después de mediados del siglo V. Pegaso sin compañía era el tipo de moneda de Corinto desde que se inició en esa ciudad el acuñamiento de monedas, antes de mediados del siglo VI, hasta el V [*165*] y fue un motivo objeto de muchas copias.

Sólo encontramos representaciones de otros episodios de la historia de Belerofonte en vasos del sur de Italia. La partida de Argos se muestra en vasos de figuras rojas lucanos, campanios y apulos desde el final del siglo V y durante el IV. Preto entrega a Belerofonte una carta en mano, a menudo ante la mirada desde la distancia de Estenebea y con Pegaso esperando cerca de donde sucede la acción [*166*]. En varios vasos campanios y apulos se le muestra llegando a Licia y mientras es recibido por Yóbates, que a menudo lleva un vestido oriental. Es probable que estas escenas se inspiraran en la *Estenebea* de Eurípides. Ni las batallas de Belerofonte con los sólimos y las Amazonas ni su intento de elevarse a los cielos cuentan con representaciones en el arte griego.

144 Crátera de cáliz de figuras rojas, de Beocia. Dánae y la lluvia de oro. Dánae (con el nombre) está tumbada desnuda en su sillón mientras recibe la lluvia de oro. Hacia 410.

146 (*abajo*) Lecythos ático de figuras rojas. Dánae y Perseo. Perseo, ya en el arca, mira hacia arriba donde está Dánae, que sostiene un alabastrón mientras Acrisio, con un cetro, la incita a acompañar a su hijo. La elaborada decoración del arca nos da indicios de lo que hemos perdido al no conservar la artesanía en madera antigua. Hacia 470. 40,5 centímetros.

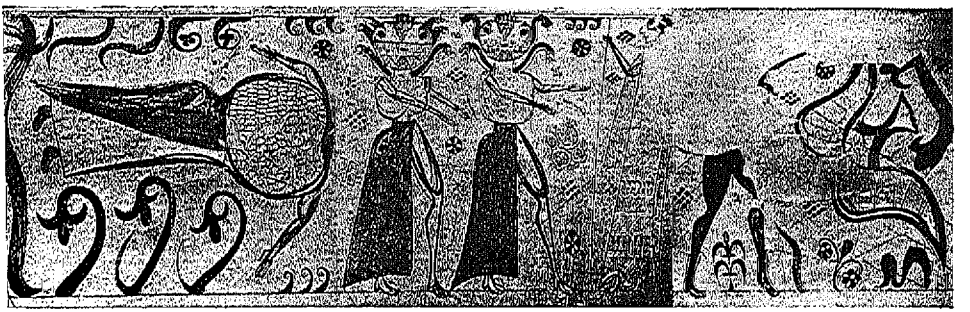
145 Anillo de plata. Dánae (con el nombre) retira su vestido para atrapar la lluvia de oro. El águila que vuela por encima de ella simboliza a Zeus. Hacia 410. Longitud, 2,1 centímetros.

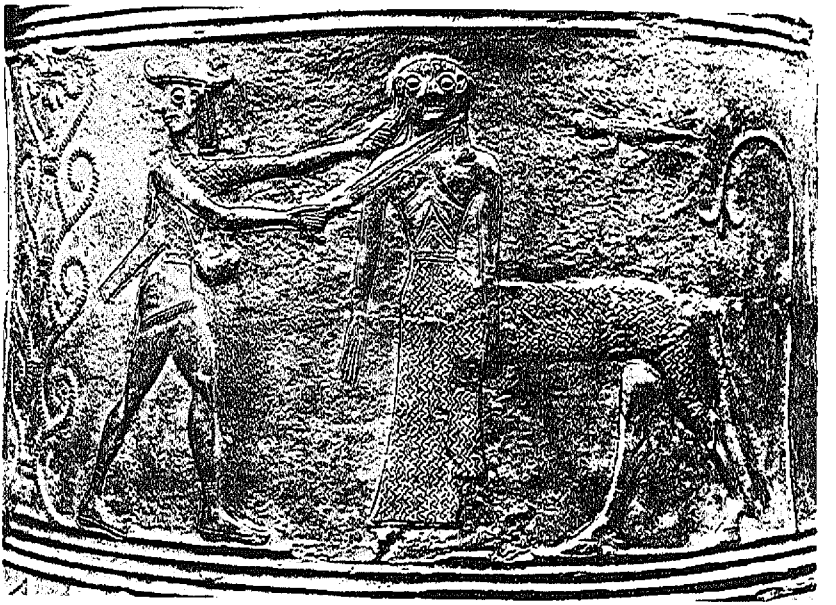


147 (*derecha*) Fragmento de una crátera ática de figuras rojas del Pintor de Phiale, de Delos. Perseo y las Grayas. Perseo, con botas aladas y *kibisis* al hombro, se escabulle tras arrebatar su ojo a las Grayas, una de las cuales todavía se lo pide a una de sus compañeras. La Graya que se conserva es una figura bonita cuya única anomalía es la ausencia de un ojo. Hacia 430.

148 (*centro*) Ánfora calcídica, de Cerveteri. Perseo, protegido por Atenea (con el nombre pero sin atributos), recibe unas sandalias aladas, un sombrero y un *kibisis* de manos de un grupo de ninfas (Neidas, según la inscripción). Hacia 540.

149 (*abajo*) Ánfora de cuello protoática, de Eleusis. Perseo y las Gorgonas. Medusa yace entre flores con la cabeza cortada y sus hermanas persiguen a Perseo, que cuenta con la protección de Atenea, que se interpone entre ellas y el héroe. Las diversas decoraciones alrededor de las Gorgonas que corren son motivos de relleno. El pintor utiliza un conocido tipo de caldera de bronce para las cabezas de las Gorgonas. Hacia 670.

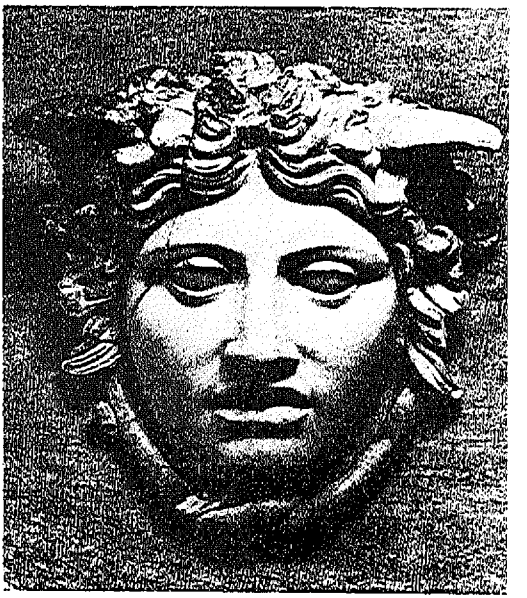




150 (*arriba*) Ánfora de relieve, de Beocia. Perseo, que lleva botas, sombrero y el *kibisis* al hombro, mira hacia otro lado mientras degüella a Medusa, que adopta la forma de una centaura. Hacia 660.

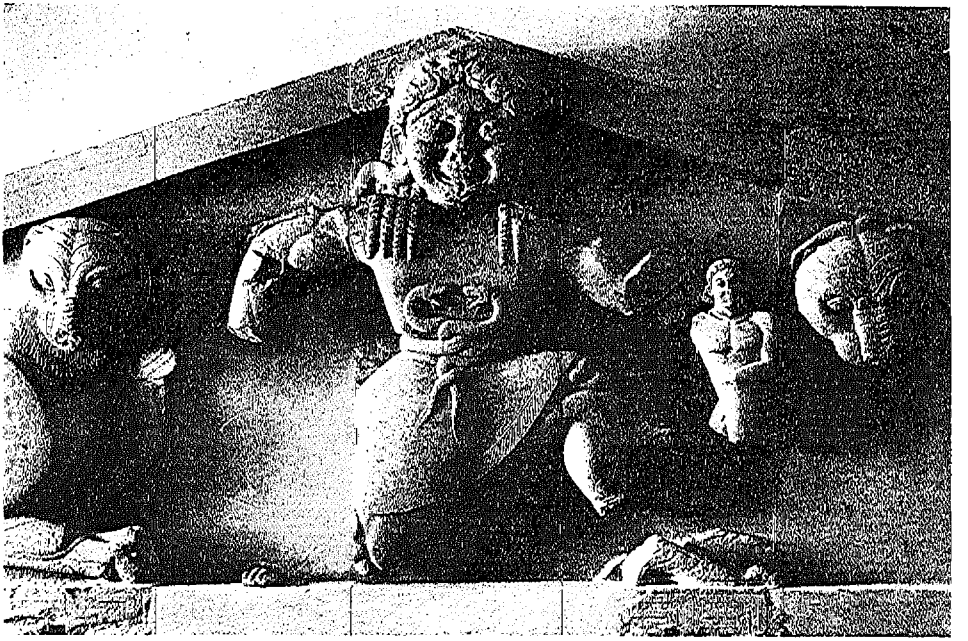
151 Plato ático de figuras negras pintado por Lido. Gorgoneion.

152 Máscara de mármol. «Medusa Rondanini». Copia romana de una obra del siglo v en la que la Gorgona tenía la expresión triste de una mujer hermosa. 40 centímetros.



153 (*arriba*) Hydria ática de figuras rojas. Perseo, *harpe* en una mano, *kibisis* en la otra, acecha a Medusa mientras duerme, bajo la tutela de Atenea y Hermes. La figura barbada que se sienta a la izquierda tal vez sea Acrisio, que más adelante será convertido en piedra. Hacia 450. 44,4 centímetros.

154 Metopa de piedra caliza, de Selinunte. Perseo corta la cabeza de Medusa, la cual sostiene ya al caballo Pegaso. Atenea, sin atributos, está de pie a su lado. Hacia 530. 1.47 metros.

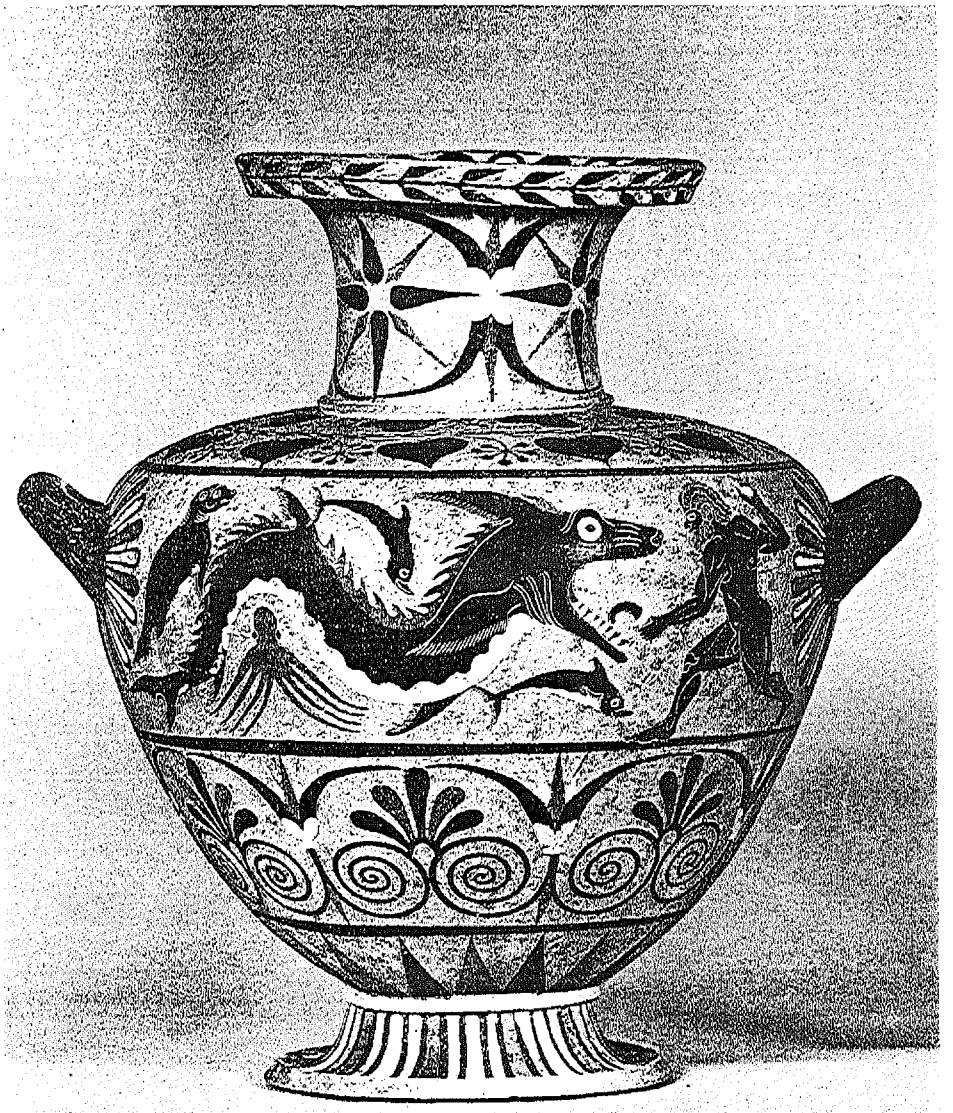


155 (*arriba*) Grupo frontal de piedra caliza del templo de Ártemis en Corfú (véase *95*). Medusa, que lleva un cinturón de serpientes y corre hacia la derecha, flanqueada por Pegaso (cuya mayor parte se ha perdido) y Crisaor. Hacia 580.

156 (*izquierda*) Relieve en bronce, panel de embrazadura de escudo procedente de Olimpia. Medusa alada junto a Pegaso y Crisaor. Hacia 620. 7,4 centímetros.

157 (*abajo, izquierda*) Plato rodio, de Rodas. *Potnia theron* («Señora de los animales»). Potnia, que sostiene dos gansos por el cuello, acaba de recibir una cabeza de Gorgona. Hacia 600. Diámetro, 38 centímetros.

158 (*abajo, derecha*) Ánfora corintia, de Cerveteri. Perseo y Andrómeda. Perseo, con su sombrero, sus botas y el *kibisis* al hombro, arroja rocas a un *ketos* (monstruo marino) mientras Andrómeda permanece detrás. Hacia 560.



159 Hydria ceretana. Perseo (?) con una roca en una mano y un *harpe* en la otra, ataca a un *ketos* alrededor del cual nadan delfines, una foca y un pulpo. También hay quien considera que el hombre de la escena es Heracles. Hacia 530. 40 centímetros.

160 Hydria ática de figuras rojas, de Vulci. Unos sirvientes sostienen las armas de Andrómeda, mientras otros transportan su espejo, su perfume (en un *plemochoe*) y su joyero. Más sirvientes clavan en el suelo las estacas a las que la atarán. En el fondo a la derecha (aquí no se muestra) está su padre Cefeo, sentado y apoyado en su bastón, lamentándose de su destino. Obsérvense los rasgos negroides de los sirvientes, detalle que nos lleva a situar el mito en Etiopía. Hacia 430. 45,6 centímetros.

161 (*arriba, izquierda*) Hydria campania de figuras rojas. Perseo y Andrómeda. Atenea está de pie encadenada a una roca mientras Perseo, con casco alado, ataca al *ketos* con un *harpe*. A un lado se sienta Cefeo, al otro una mujer. Mediados del siglo IV. 36,5 centímetros.

162 (*arriba, izquierda*) Crátera de campana ática de figuras rojas. Perseo y Polidectes. Perseo, que lleva botas y casco, levanta la cabeza de la Gorgona. Polidectes, que empieza a quedarse calvo, mira hacia la cabeza y ha empezado ya a convertirse en piedra (de abajo arriba). Atenea observa impasible. Hacia 430.

163 Arébalos protocorintio, de Tebas. Belerofonte y la Quimera. Belerofonte, montado en el caballo alado Pegaso, ataca con una lanza a la Quimera, que tiene cuerpo de león, cola de serpiente y una cabeza de cabra que nace de su lomo. Los motivos de relleno alrededor de las figuras son característicos de las pinturas de vasos protocorintias. Hacia 650.

164 (*arriba, izquierda*) Relieve en bronce. Panel de embrazadura de escudo de Olimpia. Quimera. Hacia 560. 7,5 centímetros.

165 (*arriba*) Estater de plata, de Corinto. Pegaso. La letra arcaica koppa (de Corinto) aparece debajo del caballo. Hacia 550.

166 (*izquierda*) Stamno apulo de figuras rojas. Preto, con un elegante cetro, entrega la carta a Belerofonte mientras la traicionera Estenebea permanece de pie delante de la entrada del palacio. Pegaso aguarda detrás de Belerofonte. Hacia 400.

Heracles

Heracles era el más grande entre los héroes griegos, el único al que se veneraba como héroe y dios al mismo tiempo, el patrimonio común de todos los habitantes de Grecia. A pesar de estar íntimamente relacionado con los núcleos del Peloponeso, nació en Tebas, en Beocia, y en tiempos históricos su figura gozó de gran popularidad en Atenas, en especial durante la segunda mitad del siglo vi. Al ser el héroe griego por excelencia, atrajo, como si de un imán se tratara, multitud de historias, que es probable que hubieran pertenecido en un principio a héroes menores o locales. Del mismo modo, se tomaron aspectos de la imaginería visual de otras fuentes para representar sus hazañas.

De casi todas las historias sobre Heracles, han llegado hasta nosotros varias versiones que suelen ser bastante dispares entre sí y, al no conservarse las principales fuentes antiguas sobre su vida, no resulta siempre fácil clasificar la confusa serie de antagonismos y sucesos con que contamos. Ya en el período clásico se había organizado la mayoría de las proezas del héroe, de manera bastante artificial, en tres grupos: los trabajos (*athloi*), doce y al servicio de su señor Euristeo; las empresas (*praxeis*), ejecutadas por cuenta propia y de número incierto y, por último, las pequeñas aventuras (*parerga*) que le ocurrieron durante la realización de los trabajos.

Las actitudes del pueblo hacia Heracles cambiaron con los siglos y la forma más clara de mostrar muchos de estos cambios es a través de las artes visuales. Sus heroicas hazañas formaron parte del repertorio de temas favoritos de los artistas arcaicos de Atenas y de otros lugares hasta entrado el siglo v. Éstas aparecen también en lo que podríamos catalogar como obras privadas (gemas, embrazaduras, vasos) además de en monumentos públicos (escultura arquitectónica). Los pintores de vasos áticos de figuras negras representan sus aventuras canónicas, pero también lo incluyen en numerosas escenas sin testimonio en la literatura y en ocasiones en otras a las que no parece pertenecer, como por ejemplo en el nacimiento de su patrona Atenea. Sin embargo, durante el siglo v su popularidad en las artes privadas desciende con rapidez, pero al mismo tiempo se le escoge como tema de grupos de metopas de los principales edificios públicos de Olimpia y Atenas. Siempre durante el siglo v, se convierte en uno de los personajes favoritos de las obras satíricas en los escenarios del Ática, en las que se explota el potencial cómico del héroe, una dimensión que en ocasiones se ilustra en los vasos áticos.

Hacia el final del siglo v y durante los primeros años del iv, se reaviva el interés por Heracles como tema para los vasos, pero no se enfatiza su condición heroica, sino la humana. Así, pues, aparece en escenas románticas rodeado de asombradas Hespérides o Amazonas, o subiendo a los cielos montado en un carro conducido por Atenea mientras su pira funeraria, símbolo de su sufrimiento mortal, sigue ardiendo debajo.

A lo largo de todo nuestro período, el físico de Heracles no tiene nada de excepcional y sólo sus atributos o el contexto de la escena nos permiten identificarlo. En el arte ático casi siempre viste una piel de león y lleva mazo y arco. Sin embargo, en los vasos laconios nunca lleva puesta la piel de león, pero en ocasiones es un guerrero con corselete. También en el arte laconio su arma más común es el mazo. En las representaciones arcaicas suele llevar barba (y el tamaño de sus ojos es excepcional), pero hacia las últimas décadas del siglo VI, y en algunas luchas anteriores con el león, aparece en ocasiones como un joven imberbe. Rara vez lleva barba en las escenas de talante más romántico de fines del siglo V y el IV.

Lo que viene a continuación es un resumen de las escenas más significativas en las que aparece Heracles. Una sucesión de acontecimientos de su vida, adaptados a partir de Apolodoro, es la base de la organización, pero dicha sucesión no debe considerarse algo inamovible. Los breves resúmenes de las historias incluyen sólo los elementos y variaciones relevantes para el estudio de las tradiciones iconográficas.

Electrión, hijo de Perseo y rey de Micenas, prometió a su hija Alcmena con su sobrino Anfitrión, a quien confió su reino mientras se ausentaba para vengar la muerte de sus hijos a manos de los telebeos. Sin embargo, antes de que el rey lograra partir, Anfitrión lo mató por accidente y fue desterrado a Tebas. Alcmena lo acompañó, pero rechazó consumar su matrimonio hasta que Anfitrión vengara la muerte de sus hermanos. Entretanto, Zeus se encaprichó de la joven y se presentó ante ella disfrazado de Anfitrión la noche que éste regresaba de cumplir su venganza. También Anfitrión durmió con Alcmena aquella insólita noche (Zeus hizo que durara tres veces más de lo normal), y con el tiempo dio a luz a dos gemelos, Heracles e Ificles, el primero hijo de Zeus y el segundo de Anfitrión.

Pausanias narra que en el cofre de Cipselo se mostraba a Zeus presentándose ante Alcmena y a ésta recibiendo de manos del dios una copa y un collar, lo cual deja implícito que, más que engañarla, Zeus la sobornó con sus regalos, pero no han llegado hasta nosotros representaciones de esta escena.

Eurípides escribió una obra titulada *Alcmena* en la que probablemente se inspiraron las representaciones del sur de Italia del siglo IV, en las que aparece sentada en un altar junto a Anfitrión, que se dispone a encender un fuego en el suelo frente a ella [*167*]. Según esta historia, Anfitrión sospechaba que Alcmena había mantenido relaciones con otro mortal y, cuando la amenazó, ésta se refugió en un altar. Anfitrión estaba dispuesto a hacerla bajar prendiendo fuego al altar, pero Zeus intervino lanzando un rayo y apagó el fuego con un chaparrón. Esta escena aparece en una crátera apula de hacia 400, en una crátera procedente de Sicilia de mediados del siglo IV y, más adelante en el mismo siglo, en ánforas campanias y en una crátera de Paestum.

La hostilidad que sentía Hera hacia Heracles es uno de los temas presentes en muchas de las historias sobre el héroe, empezando por su nacimiento retardado, que lo convirtió en subordinado de su primo Euristeo. Justo después de su nacimiento, la diosa envió serpientes para destruir a Heracles, pero éste las estranguló con sus manos como única arma. Este tema aparece en un pequeño número de vasos áticos de figuras rojas de la primera mitad del siglo V, en los que Ificles se lamenta y pide ayuda mientras Alcmena y Anfitrión corren a socorrer a ambos [*168*]. Atenea, patrona y protectora asidua de Heracles

en el arte ático, permanece al lado de la escena observando. Plinio (XXXV, 61) nos cuenta que una escena similar, probablemente sin Atenea, era el tema de una pintura de Zeuxis de Heraclea de hacia 400. Los dos niños, Heracles con las serpientes e Ifícles encogiéndose de miedo, constituían un tipo de moneda en Cízico durante los primeros años del siglo IV, mientras que el niño Heracles solo con las serpientes era un tipo de moneda en Tebas poco después de la mitad del siglo V. A finales del mismo siglo, el segundo tipo reapareció en Tebas y fue también el anverso habitual de las monedas de diversas ciudades de la Grecia oriental, que habían formado una alianza cuyo artífice tal vez fuera el espartano Lisandro [*169*]. Tal y como se ha mencionado antes, los artistas griegos solían representar a los niños como adultos pequeños hasta mediados del siglo V y sólo en las monedas posteriores el aspecto de los niños resulta convincente.

En lo que se refiere a la presencia de la formación académica de Heracles en el arte griego, sólo se muestra un episodio en varios vasos de figuras rojas de la primera mitad del siglo V. Linos, del que se dice en ocasiones que era uno de los hijos de Apolo o un hermano de Orfeo, era el profesor de música tanto de Ifícles como de Heracles. En una de las caras de un skyphos de hacia 470 se le muestra instruyendo a un atento Ifícles, mientras que en la otra cara una vieja decrépita con una lira sigue a un Heracles no tan dócil, presumiblemente mientras acude a su lección [*170*]. Las clases de música finalizaron cuando, en una ocasión, Linos golpeó a Heracles debido a su falta de atención. El joven montó en cólera, saltó sobre su profesor y le golpeó con saña en la cabeza con un taburete hasta matarlo; este suceso aparece en varios vasos de figuras rojas [*171*]. Vale la pena señalar que Heracles tuvo que haber adquirido habilidades musicales, ya que en alguna ocasión se le muestra en vasos áticos de figuras negras subido a un estrado (*bema*) con una cítara, el instrumento de cuerda que suelen tocar Apolo y los músicos profesionales.

Cuando tenía dieciocho años, Heracles resolvió una disputa en favor de Creonte, rey de Tebas, y como recompensa recibió la mano de la hija mayor del rey, Mégara. Tras algunos años y varios hijos (la cronología y el número varían según los diferentes autores), Hera sumió a Heracles en un estado de locura homicida que le llevó a matar a todos sus hijos y, en algunas versiones, también a Mégara. La única representación de estos acontecimientos es la de una crátera de Paestum del siglo IV firmada por el pintor Asteas, en la que Heracles se dispone a estrellar a un niño contra el suelo entre los escombros de muebles quemados, mientras Mégara huye hacia la derecha por una puerta [*172*]. Según Eurípides, este episodio tuvo lugar tras completar Heracles sus trabajos, pero Apolodoro lo sitúa antes de los mismos y afirma que tanto el hecho de servir a Euristeo como los trabajos estaban motivados por la respuesta de un oráculo en Delfos, al cual había acudido para preguntar dónde debía vivir el resto de su vida. El oráculo le dijo que si se ponía al servicio de Euristeo y cumplía los trabajos lograría la inmortalidad, condiciones cuya justificación más común son los celos y manipulaciones de Hera.

Las primeras representaciones de la totalidad de los doce trabajos canónicos aparecen en metopas de mediados del siglo V procedentes de los porches interiores del templo de Zeus en Olimpia [*173*]. Pausanias (V, 10, 9) menciona el tema de seis metopas de la parte

más occidental y de cinco de la parte oriental (pasa por alto a Cerbero), pero no es seguro que su ordenación fuera la original. En el análisis que sigue se considera a Apolodoro la autoridad en el orden de los trabajos, un orden que la mayoría acepta como canon. Los primeros seis trabajos reciben el nombre de trabajos del Peleponeso por motivos obvios.

La primera tarea que Euristeo encomendó a Heracles fue matar a un león que estaba devastando la zona rural de las afueras de Nemea. Según Hesíodo, el león descendía del perro Ortro y del monstruo Equidna y, según fuentes posteriores, era invulnerable. Tras descubrir que sus armas no servían para matar al león, Heracles luchó con sus propias manos y finalmente estranguló al animal. Desde ese momento llevó puesta la piel del león a modo de capa y, con el mazo, esta prenda es su principal atributo.

En un *pyxis* —trípode ático de finales de la época geométrica—, de la segunda mitad del siglo VIII, se muestra a un hombre con lanza y espada luchando con un león [*174*]. En una fíbula de Beocia más o menos contemporánea aparece una escena similar. La escena se adoptó de un modelo oriental anterior, en el que era frecuente ver a un rey de los héroes luchando contra un león [*175*]. Tal vez se adoptó esta imagen para representar una historia de Heracles que ya existía o tal vez, como al menos un erudito ha señalado, la historia de Heracles y el león se inventó para explicar una imagen que se había adoptado de manera fortuita.

Sea cual fuere su origen, éste es el trabajo que se representa con más asiduidad en el arte antiguo, en su mayoría en obras del período arcaico. Heracles lucha contra el león en embrazaduras encontradas en Olimpia y procedentes desde la última parte del siglo VII hasta mediados del VI. El primer vaso en el que no cabe duda de que la escena que aparece es la que nos ocupa, es uno de los primeros alabastrones corintios de finales del siglo VII. Este tema aparece también en vasos laconios, jónicos, ceretanos y calcídicos del siglo VI, pero donde más aparece este tema es con diferencia en los vasos áticos. Hasta nosotros han llegado más de setecientos vasos de figuras negras con ilustraciones sobre este tema y cerca de cien vasos de figuras rojas, principalmente de fines del período arcaico. Rara vez aparece este motivo en vasos de después del primer cuarto del siglo V.

La primera versión de la lucha muestra a Heracles de pie frente a un león que se mantiene erguido [*176*]. Aproximadamente después de 530 suele luchar con el animal en el suelo, cada uno con el cuerpo extendido hacia una dirección. Además, en estas escenas el león da zarpazos al héroe con una de sus patas traseras [*177*]. En al menos un vaso se muestra a Heracles lanzando al león por encima del hombro. En todas las versiones (y también en la mayoría del resto de los trabajos) su patrona Atenea y su compañero y sobrino Yolao, que sostiene las inservibles armas del héroe, suelen presenciar la escena.

La versión que encontramos en la metopa de Olimpia es inusual. En ella, un Heracles sin barba coloca uno de sus pies sobre el león muerto, mientras Atenea y Hermes están uno a cada lado. Los únicos ejemplos con esta misma postura pertenecen a gemas del siglo V posteriores, según cabe presumir, a las metopas de Olimpia. Ésta es la única de las doce metopas en la que el héroe no lleva barba. Este motivo, que también usan en ocasiones los pintores de vasos arcaicos para representar la escena, es la manera que tiene el

escultor de mostrarnos que fue el primer trabajo del héroe. Este tema sólo aparece en un número muy escaso de vasos del sur de Italia.

La segunda tarea de Heracles consistió en matar a otro descendiente de Equidna, la Hidra, que era hija de Tifón y vivía en un pantano cercano a Lerna. Hesíodo no describe la Hidra, pero nos facilita su linaje. Apolodoro cuenta que el monstruo estaba devastando el campo y que tenía un cuerpo enorme y nueve cabezas, una de las cuales era inmortal.

Heracles viajó hasta Lerna en un carro conducido por Yolao. Tras lograr que el monstruo saliera a la superficie, Heracles se dio cuenta de que cada vez que le cortaba una de sus cabezas le crecían dos para reemplazarla y, por si fuera poco, Hera envió un cangrejo gigante con el fin de que le mordiera los tobillos durante la lucha. Por una vez pidió ayuda a Yolao y, según algunas versiones, éste cauterizaba las heridas a medida que Heracles cortaba las cabezas. Finalmente, tras cortar y enterrar la cabeza inmortal, untó sus flechas con la sangre de la Hidra, que resultó ser un veneno harto poderoso que acabaría causando mucho sufrimiento a nuestro héroe.

Las primeras representaciones de este trabajo aparecen en fíbulas beocias de fines del siglo VIII [*178*] y, al igual que ocurre con las primeras representaciones griegas de un héroe luchando contra un león, derivan casi con toda seguridad de un prototipo oriental. En estos primeros ejemplos, Heracles y Yolao luchan contra la Hidra e incluso aparece el cangrejo de Hera.

A pesar de lo dicho, es en Corinto donde se desarrolla al completo la iconografía canónica para esta escena a finales del siglo VIII, que aparece en más de doce ocasiones en vasos corintios a partir de finales del siglo VII y durante el siglo VI [*179*]. Heracles y Yolao combaten con el monstruo mientras Atenea permanece a un lado junto a un carro. En varios vasos, la diosa sostiene un pequeño oinochoe que, tal y como se ha sugerido no hace mucho, estaba destinado a acumular sangre de la Hidra para las flechas de Heracles. A menudo el cangrejo ataca.

Pausanias narra que Heracles y la Hidra estaban representados en el cofre de Cipselo en Olimpia. Al describir la representación de los juegos fúnebres en honor a Pelias del cofre, escribe (V, 17, 11):

> Yolao, quien por voluntad propia compartió con Heracles sus trabajos, aparece en su carro tras lograr una victoria. Después finalizan los juegos en honor a Pelias y se muestra la Hidra [...] a la que Heracles dispara con un arco en presencia de Atenea.

Teniendo en mente los ejemplos corintios que se han conservado (también se supone que el cofre fue fabricado por artesanos corintios), los eruditos han señalado que tal vez Pausanias comprendiera la escena de manera errónea y que Yolao y el carro pertenecieran a la escena de la Hidra y no a la de los juegos fúnebres. Este trabajo aparece en varias ocasiones en vasos laconios de la primera mitad del siglo VI y en una versión particularmente animada que se pintó sobre una hydria ceretana hacia 530 [*180*]. En Atenas era el tema de un frontón de principios del siglo VI en la Acrópolis, en el que se respetaban las formas de Corinto. Aparece también en vasos de figuras negras, sobre todo de la segunda mitad del siglo VI, además de en un número escaso de vasos de figuras rojas,

sobre todo arcaicos. En ambos tipos de vasos se abrevia a menudo la escena y el cangrejo y el carro no suelen aparecer. En la metopa de mediados del siglo v procedente de Olimpia, Heracles lucha solo contra la Hidra. En vasos del sur de Italia no aparece este tema.

Según Apolodoro, la tercera tarea que encomendó Euristeo a Heracles fue que le trajera viva una cierva con cuernos de oro que estaba consagrada a Ártemis. Esta ambigüedad sexual no resulta inusual dentro del arte griego; por ejemplo, la vaca Io aparece en ocasiones bajo el aspecto de un toro. Heracles persiguió durante un año a la cierva de Cerinia, llamada así en honor a un río del Peloponeso, hasta que finalmente la hirió con una flecha y pudo capturarla. No obstante, mientras volvía a Micenas con la cierva, Ártemis y Apolo lo detuvieron y le habrían quitado el animal si Heracles no hubiera convencido a los dos dioses de lo justo de su causa. Según Eurípides, Heracles mató a la cierva.

El testimonio iconográfico sobre este mito no resulta muy aclaratorio. En una fíbula beocia de fines del siglo VIII, un guerrero ataca a una cierva. La representación de Heracles luchando contra la Hidra que encontramos en la otra cara de la misma fíbula sugiere que también en este caso se trata del héroe y, si es así, está capturando a la cierva. Sin embargo, las primeras representaciones que sin duda alguna tratan este tema se pintaron sobre vasos áticos de figuras negras casi doscientos años después. En un vaso de poco después de mediados del siglo VI, Heracles arranca los cuernos de la cierva, en una versión muy diferente de la historia [*181*]. En unos pocos vasos de figuras negras y en un vaso de figuras rojas de finales del arcaísmo, agarra al animal por los cuernos y se supone que es lo mismo que hace en una metopa perteneciente al Tesoro de los atenienses en Delfos, de hacia 500 [*183*], además de en la metopa de Olimpia. Tal y como se ha mencionado en el capítulo 2, en algunos vasos Apolo y Heracles luchan por la posesión de un ciervo (al igual que por el trípode), y es probable que esta escena se refiera al encuentro descrito por Apolodoro. En ninguna obra que no sea ática se representa este trabajo durante nuestro período.

El cuarto trabajo de Heracles consistió en capturar a un jabalí que estaba devastando los campos de los alrededores del monte Erimanto y llevarlo a Micenas, aún con vida, ante Euristeo. En su búsqueda del jabalí, Heracles contó con la hospitalidad del centauro Folo, el cual lo alimentó y, a petición suya, le dio de beber vino de un pithos, objeto que era patrimonio común de todos los centauros. El olor que emanaba de la jarra abierta atrajo a otros centauros que atacaron a Heracles. Por supuesto, el héroe los derrotó, aunque para hacerlo tuvo que herir al centauro sabio Quirón con una flecha mojada en sangre de la Hidra. También murió Folo, tras dejar caer una de las flechas envenenadas sobre su pie. La continuación de este episodio corresponde a la posterior captura del jabalí a manos de Heracles y constituye una especie de anticlímax. Los artistas antiguos encontraron incluso dificultades a la hora de dar emoción a este tema y, de hecho, la mayoría de ellos optaron por darle un enfoque cómico.

En un grupo considerable de vasos áticos de figuras negras de la segunda mitad del siglo VI se muestran varias fases en la captura del jabalí. En unas ocasiones, Heracles levanta el animal por sus patas traseras y lo empuja como si fuera una carretilla [*182*], en otras lo levanta rodeándolo con los brazos o lo transporta a hombros. Atenea y Yolao suelen presenciar la escena. Es probable que sea Heracles el personaje que transporta un

jabalí a hombros en los fragmentos de una metopa de terracota pintada del templo de Calidón, de fines del siglo VII.

En otra escena, más interesante y con una vida más larga, se muestra a Euristeo refugiándose en un pithos enterrado en el suelo, mientras Heracles de pie, se inclina y amenaza con dejar caer el jabalí que lleva al hombro. Aunque esta escena fue popular entre los pintores de vasos del Ática, en especial durante la segunda mitad del siglo VI, probablemente no se inventara allí. Todos sus elementos aparecen en una copa laconia de mediados del siglo VI y en embrazaduras; también era el tema de una metopa de la misma época en el templo de Foce del Sele cerca de Paestum [*184*]. Casi un siglo después, aparece en una de las metopas de Olimpia y, al cabo de poco tiempo, en una metopa del Hefestión en Atenas. No aparece en vasos áticos después del año 500 ni es un tema que representen los pintores de vasos del sur de Italia.

En lo que se refiere al episodio de Folo, sólo se muestra en el arte antiguo la comida, el ataque y la posterior derrota de los centauros. El ejemplo más antiguo es un skyphos corintio de principios del siglo VI [*185*]. Heracles sale a toda prisa de una cueva blandiendo unas antorchas y persigue a los centauros que huyen, mientras Folo está de pie ante la boca de la cueva sosteniendo aún su copa. Detrás de él hay un pithos sobre el que cuelgan el carcaj y el arco de Heracles, lo que nos muestra que el héroe estaba descansando en el momento del ataque de los centauros. Pausanias cuenta que en el cofre de Cipselo se mostraba a Heracles disparando contra los centauros.

Este ataque es el tema de alguna metopa del templo de Foce del Sele de mediados del siglo VI y más adelante de un friso en el templo de Atenea en Assos [*186*]. En ambas obras, Heracles persigue a los centauros, que huyen ante la mirada de Folo.

Durante la segunda mitad del siglo VI, el tema de Heracles y Folo en el pithos goza de popularidad entre los pintores de vasos áticos, tanto de figuras rojas como negras. El mismo tema continúa apareciendo en vasos de figuras rojas hasta la mitad del siglo V [*187*]. La lucha de Heracles con los centauros también aparece (el héroe solo entre un gran número de centauros) y no se debe confundir ni con su lucha con Neso ni con la Centauromaquia que siguió a la boda de Pirítoo.

El quinto trabajo que le impuso Euristeo consistió en limpiar en un solo día los establos de Augías, rey de Élide, que tenía muchos rebaños vacunos. Heracles cumplió con su tarea desviando los ríos Alfeo y Peneo para que pasaran por el establo. La única representación conservada de nuestro período pertenece a la metopa de Olimpia [*188*]. En ella, bajo el mando de Atenea, Heracles abre una brecha en las paredes del establo con una palanca para dejar que entren las aguas.

El sexto y último trabajo del grupo del Peloponeso consistió en librar a los bosques de los alrededores de un lago cerca de Estínfalo, en Arcadia, de una bandada de pájaros molestos (¡devoradores de hombres, según Pausanias!). Atenea entregó a Heracles la *krotala* de bronce (címbalos con forma de castañuela utilizados a menudo por coribantes y ménades en las escenas dionisíacas) que había fabricado Hefesto. Con este instrumento ahuyentó los pájaros hacia el cielo para luego disparar contra ellos.

En ocasiones se ha dicho que el hombre que vemos estrangulando un pájaro en una fíbula beocia de fines del siglo VII (mencionada anteriormente al hablar de Heracles y el

león) y en un oinochoe geométrico de la misma época, es Heracles con los pájaros del lago Estínfalo. Sin embargo, la falta de atributos y los dos siglos que tarda en volver a aparecer esta escena plantean interrogantes sobre la identificación. Un inconfundible Heracles lucha contra los pájaros con una honda, un arco o un mazo en algunos vasos áticos de figuras negras desde poco después de mediados hasta el final del siglo VI [*189*]. En la metopa de Olimpia ofrece varios pájaros a Atenea, que está sentada sobre una roca [*190*]. Los pájaros han desaparecido y sólo gracias a que Pausanias menciona los trabajos representados en las metopas podemos, mediante un proceso de eliminación, identificar esta escena en particular.

El primero de los trabajos que Heracles llevó a cabo fuera del Peloponeso dio con el héroe en Creta, donde capturó un enorme toro salvaje que más tarde llevó de vuelta a Micenas. Tras enseñárselo a Euristeo, Heracles dejó escapar al animal que, según algunas versiones, se marchó hacia Maratón, donde más tarde Teseo lo sometería (véase el capítulo 7).

La contienda con el toro aparece por vez primera en fragmentos de copas laconias de hacia 550. Uno de ellos se conserva en un estado bastante bueno y muestra a un hombre desnudo precipitándose hacia adelante y agarrando a un toro por el cuello [*191*]. A pesar de que no contamos con atributo alguno, no cabe duda de que se trata de Heracles. Este tema aparece después en más de doscientos vasos áticos, la mayoría del último tercio del siglo VI o de principios del V. La gran mayoría son lecythos de escasa calidad. A menudo sólo la honda y el arco, que permanecen colgados a un lado, nos permiten distinguir entre las representaciones de Heracles y el toro de Creta y las de Teseo y el toro de Maratón. Este tema aparece también en alrededor de una docena de vasos de figuras rojas, sobre todo en la última etapa del arcaísmo.

En otra escena que aparece en vasos áticos arcaicos, Heracles conduce de manera pacífica a un toro hacia su sacrificio. Esta escena no tiene conexión alguna con la del episodio del toro de Creta y no debería confundirse con ella [*192*]. En ocasiones aparece el altar y a veces Heracles sostiene cuchillos o un asador para el sacrificio.

La metopa de Olimpia en la que Heracles blande su mazo ante el toro es la única escultura del período arcaico o del clásico que muestra este tema, aunque encontramos una escena similar en el anverso de monedas procedentes de Selinunte en Sicilia, que se acuñaron poco después de la creación de la metopa de Olimpia [*193*]. La captura del toro aparece también en un número reducido de vasos del siglo IV procedentes del sur de Italia (de Lucania y Apulia), en los que Nice y Atenea presencian la acción.

Como octavo trabajo, Heracles recibió el encargo de ir a Tracia a buscar las yeguas antropófagas de Diomedes, uno de los hijos de Ares y rey de los bistones. Acudió a cumplir su tarea en solitario o acompañado de un grupo de guerreros, mató a Diomedes, luchando con él o haciendo que sus yeguas se lo comieran, para después completar su éxito llevando los animales de vuelta a Micenas. En algunas versiones las yeguas se comen a un compañero de Heracles, de nombre Abdero, y en un fragmento perteneciente a Píndaro que se ha publicado recientemente el héroe almohaza los caballos mientras se dispone a llevárselos.

Heracles aparece junto a los caballos de Diomedes en unos pocos vasos áticos arcaicos. Los primeros ejemplos son copas (hacia 520) de iconografía similar. En el interior de una de figuras negras sobre fondo rojo coral, Heracles lucha contra un único semental

(un ejemplo más de la confusión sobre el sexo de algunos animales en la mitología) [*194*]. De la boca del semental sobresale la cabeza y uno de los brazos de un joven. En una de las caras de la otra copa, con figuras rojas, cuelga un brazo de la boca del único caballo que Heracles trata de dominar; en la otra cara se muestra a Diomedes corriendo, según cabe presumir para rescatar a sus caballos.

Pocas décadas después, se representa una versión menos brutal del mito en un lecythos de figuras negras sobre fondo blanco, en el que Heracles lucha contra cuatro caballos alados. Los tres vasos de los que acabamos de hablar son anteriores al fragmento de Píndaro, la referencia literaria más antigua sobre este mito que ha llegado hasta nosotros.

A pesar de que se conserva muy poco de la metopa de Olimpia, no hay duda de que en ella Heracles luchaba contra un solo caballo, al igual que hacía en una metopa del Hefestión. Casi dos décadas después, lo más seguro es que los caballos que conduce en una copa ática sean los caballos de Diomedes, al igual que los de un oinochoe apulo de figuras rojas de un siglo posterior, pero dichos vasos no están relacionados, en lo referente a la iconografía, con las escenas más antiguas.

La novena tarea que ordenó Euristeo consistió en conseguir el cinturón de Hipólita, la reina de las Amazonas. Las Amazonas eran una tribu de mujeres guerreras que vivían fuera de los confines del mundo conocido (se suele situar geográficamente su tierra en el mar Muerto). Una vez más, Heracles viajó en solitario o con un ejército a la tierra de las Amazonas. Una vez allí, matara o no a Hipólita, consiguió arrebatarle el cinturón.

La primera representación de un guerrero luchando contra una amazona es la de un escudo votivo de terracota (hacia 700), pero el guerrero no cuenta con ningún atributo distintivo y no existe ningún motivo particularmente bueno para afirmar que se trate de Heracles, ya que también se suele representar a Aquiles y Teseo en este tipo de combates.

La primera obra en la que se representa con toda seguridad esta escena de Heracles es un alabastrón corintio de fines del siglo VII, en que él y dos de sus compañeros aparecen con el nombre, así como las tres Amazonas contra las que luchan. Pero la jefe de las Amazonas tiene el nombre de Andrómeda, no Hipólita. Además, cuando en vasos áticos posteriores hay inscripciones, tiene el nombre es el de Andrómaca [*195*]. El guerrero desnudo que persigue con una espada a las amazonas en una copa laconia de hacia 560 es probablemente Heracles, del cual se ha dicho que está intentando alcanzar el cinturón. Esto parece no tener mucho sentido, ya que el cinturón no figura en ninguna otra de los cientos de ilustraciones arcaicas de esta escena. Las representaciones visuales del mito de Heracles aparecen casi dos siglos antes que la primera referencia literaria que se conserva y muestran una historia diferente en numerosos aspectos de la de las fuentes escritas.

El episodio de Heracles y las Amazonas es, después de su lucha con el león, el segundo trabajo más popular entre los pintores áticos de vasos de figuras negras y aparece en casi cuatrocientos. Combatiendo en solitario o en medio de un tumulto, viste su piel de león y lucha con una espada o con su mazo. Las Amazonas suelen llevar el vestido habitual de los hoplitas, aunque después se las muestra como arqueras con vestido escitio y más adelante como ciudadanas persas. Sus armas suelen ser lanzas y arcos y, más adelante, también hachas.

La popularidad de esta historia entre los pintores de vasos alcanza su apogeo alrededor de 525, esplendor que pierde fuerza con rapidez más o menos después de 500. Es el tema de un número relativamente escaso de vasos áticos de figuras rojas, en su mayoría arcaicos y nunca posteriores a más o menos 450. La naturaleza de las escenas sobre los vasos de figuras rojas difiere muy poco de la de los de figuras negras.

Heracles en lucha con una sola amazona es uno de los temas de las metopas del Tesoro de los atenienses en Delfos, del templo E en Selinunte [*196*], del templo de Zeus en Olimpia (al igual que uno de los travesaños del trono de Zeus que hay dentro del templo) y del Hefestión en Atenas. A principios del siglo IV, Heracles y una amazona conforman el grupo central del friso del templo de Apolo en Bassae [*197*].

Otra versión del mito aparece en vasos del sur de Italia junto a algún que otro ejemplo de la lucha tradicional. En casi una docena de vasos de figuras rojas lucanos, campanios y apulos desde alrededor de 430 hasta el último cuarto del siglo IV, se muestra a Heracles teniendo un pacífico encuentro con una amazona; en otras representaciones, la guerrera le entrega a veces el cinturón del que hablan las versiones literarias de la historia [*198*]. No hay ninguna obra de arte ático perteneciente a nuestro período en la que aparezca esta escena.

Durante su viaje de regreso a Micenas tras su encuentro con las Amazonas, Heracles se topó con Hesíone, la hija del rey Laomedonte de Troya, que estaba encadenada a una roca a punto de ser devorada por un monstruo marino. Posidón, que había construido las murallas de Troya, envió al monstruo para que devastara las afueras de la ciudad cuando Laomedonte se negó a pagar. Un oráculo había predicho que sólo se podría apaciguar al monstruo si se sacrificaba a la hija del rey. Todas las fuentes sobre esta historia que han llegado hasta nosotros son tardías, y las similitudes con la historia de Perseo y Andrómeda motivaron que algunos eruditos considerasen que se trataba de una combinación de episodios perteneciente a una época posterior.

No obstante, los testimonios iconográficos muestran que esta historia era ya conocida como mínimo a mediados del siglo VI. Aparece por vez primera en una crátera corintia (hacia 560) en la que Heracles dispara al monstruo con su arco mientras Hesíone le ayuda lanzando rocas [*199*]. Una o dos décadas después, en una copa ática de figuras negras se muestra a Heracles a punto de cortar la lengua de un enorme monstruo, mientras Hesíone está de pie detrás de él. También es posible que el héroe que lucha contra un monstruo marino en una hydria ceretana mencionada en el capítulo 5 sea Heracles y no Perseo [*159*].

Para su décimo trabajo, el rey envió a Heracles a Eriteya, en el confín occidental, para que se apoderase de los bueyes de Geríones, un impresionante guerrero con tres cuerpos, hijo de Crisaor (descendiente de Medusa) y de Calírroe, hija de Océano. El pastor Euritión era el guardián de las reses con la ayuda de Ortro, un perro bicéfalo descendiente de Tifón y Equidna. Hesíodo narró esta historia en el siglo VII y Estesícoro escribió un extenso poema sobre el tema en el siglo VI.

En un momento de su largo viaje, Heracles enfureció a causa del calor del sol y levantó su arco para disparar contra el astro. Impresionado por su audacia, Helio le dio una pecera de oro en la que podría cruzar el mar. Una vez en Eriteya, Heracles mató a

Ortro, Euritión y, para terminar, a Geríones, cargó los bueyes en la pecera y navegó de vuelta a Micenas, encontrándose en el camino con numerosas aventuras que no cuentan con representación en las artes de nuestro período.

En varios lecythos áticos de figuras negras de fines del siglo VI, Heracles mira cómo Helio se eleva en su carro. Es probable que estas escenas estén conectadas con el reto mencionado anteriormente y, sin duda, tienen relación con unos pocos vasos áticos, tanto de figuras rojas como negras, del último cuarto del siglo VI y en el primer cuarto del siglo V, en los que Heracles, que parece muy atolondrado, surca el mar en solitario en una pecera [*200*].

La primera representación de Heracles y Geríones es un dibujo tosco en un pyxis protocorintio de mediados del siglo VII, en el que Heracles dispara contra un guerrero con tres cuerpos unidos entre sí; el resto del friso lo conforman reses y leones. Esta lucha es también el tema de una copa corintia fragmentaria de principios del siglo VI y Pausanias cuenta que se representaba en el cofre de Cipselo.

En un relieve en bronce de hacia 600 recién salido a la luz y procedente de Samos, Heracles ataca con su espada a Geríones, quien tiene tres cabezas pero sólo dos piernas (su escudo le oculta el torso) [*201*]. El perro Ortro está tumbado al lado del monstruo con una flecha clavada en una de sus cabezas y Euritión está tumbado detrás, llevándose la mano a la parte de la cabeza donde se supone que Heracles le ha golpeado. Detrás de Heracles están las reses. Las otras dos únicas representaciones de Geríones con este aspecto físico aparecen en dos vasos calcídicos después de la mitad del siglo VI y en ambos es también una criatura alada. En embrazaduras de escudo de la primera mitad del siglo VI, Heracles lucha contra Geríones con una espada [*202*].

Esta lucha goza de gran popularidad entre los pintores áticos de vasos de figuras negras alrededor de mediados del siglo VI y la encontramos en más de setenta vasos pertenecientes a la segunda mitad del mismo siglo. El arma que utiliza Heracles puede ser un arco, un mazo, una espada o una combinación de las tres. En ocasiones se incluye en la escena a Euritión, Ortro y Atenea. Geríones siempre tiene tres cabezas y tres torsos sobre seis piernas. A pesar de que este tema aparece sólo en un pequeño número de vasos de figuras rojas, todos fabricados en el último cuarto del siglo, algunas de estas obras son representaciones de gran calidad [*204*].

Durante el siglo V, este tema sólo aparece en esculturas arquitectónicas. Ocupó el espacio de seis metopas en la parte occidental del Tesoro de los atenienses en Delfos (donde también se mostraba a Yolao, las reses y quizá Euritión), el de una metopa en el templo de Zeus en Olimpia y el de dos del Hefestión en Atenas; en una están Heracles con su arco y Euritión después de desvanecerse, en la otra Geríones.

En un vaso lucano de figuras rojas de mediados del siglo IV, Heracles lucha contra un Geríones con tres caras en una misma cabeza y, en un vaso apulo contemporáneo, Geríones está caído en el suelo y tiene dos cuerpos unidos a dos piernas. Obviamente, estas pinturas no tienen ningún tipo de conexión iconográfica con las anteriores.

La undécima tarea que Euristeo pensó para Heracles consistió en llevarle las manzanas de oro que crecían en el jardín de las Hespérides fuera de los confines del mundo, normalmente en el extremo occidente, y que eran un regalo de boda que Gea había

hecho a Hera. En el transcurso de su empresa, Heracles corrió varias aventuras que aparecen con distintos grados de frecuencia en el arte antiguo.

Para averiguar el camino hasta el jardín de las Hespérides, Heracles tuvo primero que capturar a Nereo, el anciano del mar. Lo encontró dormido y se abalanzó sobre él mientras, en su afán por escapar, el viejo se transformaba en animales varios e incluso en agua y fuego. La primera representación de este tema es probablemente la de una joya isleña del último cuarto del siglo VII en la que Heracles lucha contra un hombre cuyo cuerpo termina en una cola de pez que no cuenta con otros atributos. Durante el segundo cuarto del siglo VI, este tema aparece en vasos áticos y corintios, además de en una embrazadura procedente de Olimpia. En todas estas representaciones, el cuerpo del anciano acaba en una cola de pez y sus mutaciones se indican mediante serpientes, llamas o cabezas de animales que surgen cual erupción de su cuerpo o cabeza. Antes de la mitad del siglo VI, aparece otra versión en la que se muestra a Nereo con aspecto totalmente humano y en ocasiones con un pez en la mano como atributo [*203*]. Esta escena aparece en vasos tanto de figuras rojas como negras durante todo el primer cuarto del siglo V. Poco después de que Nereo adquiriera forma del todo humana, aparecen escenas en vasos áticos de figuras negras en las que Heracles lucha contra otro hombre con cola de pez, Tritón [*205*]. No ha llegado hasta nosotros ninguna referencia literaria sobre esta lucha y su presencia se limita sobre todo a la segunda mitad del siglo VI.

Una vez que supo cómo llegar hasta el jardín de las Hespérides gracias a Nereo, Heracles siguió su camino pasando por Libia, donde se vio obligado a luchar contra el gigante Anteo, hijo de Posidón y Gea, del que se decía que decoraba el techo del templo de su padre con las calaveras de sus víctimas. En versiones posteriores se afirma que renovaba su fuerza al entrar en contacto con su madre, la Tierra, así que Heracles lo derrotó levantándole para que no estuviera en contacto con el suelo.

La lucha entre Heracles y Anteo aparece en vasos áticos, tanto de figuras rojas como negras, del último cuarto del siglo VI y del primero del V [*206*], además de en una embrazadura de escudo argivo de principios del siglo V. Durante nuestro período, siempre se muestra este episodio como un combate normal y no se representa a Heracles levantando al gigante del suelo, tal y como ocurre en el arte posterior.

Acto seguido, Heracles se desplazó hasta Egipto, donde reinaba Busiris, otro de los hijos de Posidón. Tras muchos años de sequía, un oráculo respondió a Busiris que si quería protegerse contra este tipo de plagas debía sacrificar todos los años a un forastero. La llegada de Heracles coincidió con la necesidad de encontrar a uno, así que fue elegido para el sacrificio y llevado al altar. Al darse cuenta de lo que iba a suceder, Heracles se evadió de sus captores y mató tanto a Busiris como a su hijo.

Éste es el tema de un número escaso de vasos fragmentarios áticos de figuras negras fabricados en la primera mitad del siglo VI. La primera escena completa la encontramos en una hydria ceretana en la que un enorme Heracles zarandea y pisotea a unos pequeños egipcios indefensos en un altar [*207*]. Este tema goza de su momento de mayor popularidad entre los pintores áticos de figuras rojas durante la primera mitad del siglo V [*208, 270*]. Siempre es la escena del altar la que se muestra, aunque los sirvientes de Busiris con instrumentos para el sacrificio puedan aparecer en otra parte de los vasos. La

escena del altar aparece en una crátera lucana de fines del siglo V y, en otra crátera ligeramente posterior, Heracles ataca a Busiris, que está sentado en un trono, versión de la que no se conocen otros ejemplos.

Heracles alcanzó al fin el Cáucaso, donde liberó al titán Prometeo de sus ataduras, un tema ya analizado en el capítulo 4. Según una de las versiones del mito, Prometeo aconsejó a Heracles que no fuera al jardín de las Hespérides, sino que enviara a su hermano, el titán Atlas, en su lugar. Atlas, cuya misión consistía en sostener los cielos sobre su espalda, accedió a conseguir las manzanas de oro si Heracles le liberaba temporalmente de su carga. Cuando al fin regresó, el titán no tenía ninguna prisa en volver a sostener los cielos y sólo mediante artimañas logró Heracles liberarse de la carga.

Ésta es la versión del trabajo que se representa en la metopa del templo de Zeus en Olimpia [*209*]. Heracles aguanta los cielos con la ayuda de Atenea, mientras Atlas se acerca a ellos mostrando las manzanas. En un lecythos ático de figuras negras del primer cuarto del siglo V encontramos una escena similar, a pesar de no aparecer Atenea. Las primeras representaciones de Heracles y Atlas las encontramos en una embrazadura [*210*] y en una copa ática de figuras negras firmada por Nearco, ambas de mediados del siglo VI. En las dos, Atlas ha vuelto a soportar los cielos y Heracles se aleja con las manzanas, escena que también es el tema del cofre de Cipselo. Pausanias (V, 11, 5) afirma también que Atlas sosteniendo los cielos con Heracles a su lado era el tema de una pintura en el interior del templo de Zeus en Olimpia creada por Panaino, hermano o sobrino de Fidias, aunque éste sea un tema poco frecuente en las obras de arte del siglo V que se conservan.

En otra versión de este trabajo, que parece ser de la misma época que la que acabamos de mencionar, Heracles va al jardín de las Hespérides. Allí acaba con la vida de una serpiente guardiana, otro resultado de la unión entre Equidna y Tifón, de la que se afirma que tenía muchas cabezas. Después, coge las manzanas o convence a las Hespérides para que lo hagan por él.

En un lecythos de figuras negras contemporáneo del que se ha mencionado anteriormente, Heracles se aleja con las manzanas del árbol, alrededor del cual hay enroscada una serpiente de dos cabezas [*211*]. Ésta es también una escena poco habitual en las obras que han llegado hasta nosotros, aunque resulta evidente que era muy conocida en la Atenas del siglo V, tal y como nos muestra un *chous* de figuras rojas. En él, un sátiro con un mazo se aproxima a un árbol en el que hay una serpiente y de cuyas ramas cuelgan jarros. Sin duda ésta es una versión cómica del trabajo y tal vez estuviera inspirada en una obra satírica.

Durante la última parte del siglo V y los primeros años del IV, se muestra a menudo a Heracles descansando en el jardín con las Hespérides alrededor y en ocasiones con Eros flotando en el aire cerca de ellos [*frontispicio, 213*]. El árbol con la serpiente nos da la clave para localizar estas escenas; si no fuera así, serían únicamente visiones románticas de un idílico jardín con un trasfondo erótico. Heracles sentado junto a un árbol con una hespéride a cada lado era también el tema de uno de los relieves de tres figuras de fines del siglo V, mencionados en el capítulo 4 en relación con Teseo y Orfeo, y no resulta sorprendente que la romántica percepción de este trabajo gozara también de popularidad entre los pintores de vasos del sur de Italia del siglo IV.

El duodécimo trabajo, el único que menciona Homero, consistió en sacar del mundo subterráneo a Cerbero, uno de los perros de caza de Hades. Este monstruo, otro descendiente más de Equidna y Tifón, tenía tres cabezas de perro, cola de dragón y serpientes que nacían de su cuerpo. Heracles descendió al mundo subterráneo y allí negoció con Hades, quien finalmente accedió a dejarle prestado a Cerbero con la condición de que el héroe no utilizara armas para dominar al animal. Así pues, Heracles se vio obligado a contar sólo con su fuerza y coraje, que por supuesto prevalecieron, para llevar el perro ante Euristeo.

La primera representación de este trabajo es la de una copa corintia de hacia 580 [*214*] en la que Atenea intenta contener a Heracles, que se prepara para arrojar una roca contra Hades, quien ha abandonado su trono y huye hacia la izquierda. Hermes está de pie detrás de Heracles y un Cerbero con una sola cabeza se aleja hacia una columna que hay a la derecha.

Un Cerbero con tres cabezas excepcionalmente aterrador, cuyo cuerpo está cubierto de serpientes, cruza el interior de una copa laconia de alrededor de 560 [*215*]. Sólo se muestra alguna parte de Hermes, que va delante del can y a quien se puede identificar por sus botas aladas, y de Heracles, que va con su mazo detrás agarrando la cadena que se engancha al collar del perro. En dos hydrias ceretanas, Heracles conduce a un Cerbero tricéfalo ante Euristeo, el cual permanece aterrorizado en un enorme pithos, detalle que se suele asociar con las representaciones del jabalí de Erimanto.

Con mucha diferencia, este tema conoció su momento de mayor popularidad en Atenas durante la segunda mitad del siglo VI, donde aparece en casi un centenar de vasos de figuras negras. En la versión más común, Heracles conduce o arrastra a Cerbero, normalmente en compañía de Atenea, Hermes o de ambos y a veces en presencia de Perséfone, aunque raras veces de Hades. En otra versión, que aparece por primera vez hacia 530 y convive con la otra, Heracles alarga los brazos para atrapar a Cerbero mientras Perséfone, en ocasiones también Hades, observan la escena [*216*]. Hermes y Atenea suelen alentar al héroe. En los vasos áticos, Cerbero tiene sólo dos cabezas y su parte de serpiente se limita a la cola.

Este tema aparece sólo en un reducido número de vasos áticos de figuras rojas, ninguno posterior a más o menos 475, cuyos esquemas son casi los mismos que en los vasos de figuras negras. En la metopa del templo de Zeus en Olimpia, que Pausanias olvidó mencionar, Heracles tiraba del perro, cuya cabeza y hombros surgían del suelo, ante la mirada de Hermes; los restos de esta metopa están muy fragmentados. Un Cerbero tricéfalo aparece junto a Heracles en varias escenas de figuras rojas del mundo subterráneo pertenecientes al siglo IV y procedentes de Apulia.

Otros episodios de las *praxeis* y las *parerga* aparecen en varias ocasiones durante los períodos arcaico y clásico. Los Cercopes constituyen el tema de una de las historias más divertidas y duraderas. Estos dos maliciosos hermanos, de los que se afirma en ocasiones que tenían aspecto de simio, encontraron a Heracles durmiendo bajo un árbol y trataron de robarle sus armas. Al cogerlos con las manos en la masa, los ató y colgó cabeza abajo de un palo que llevaba al hombro. Mientras caminaba con ellos así colgados, los jocosos comentarios de los hermanos acerca del trasero peludo del héroe lo divirtieron tanto que los dejó ir. Esta historia aparentemente trivial es, de manera bastante destacable, un tema

del arte antiguo de Corinto, Esparta, el Ática, el sur de Italia y Sicilia durante más de dos siglos, desde principios del siglo VI hasta principios del IV. En todas las obras se muestra a los Cercopes colgados cabeza abajo del palo que lleva al hombro Heracles.

La primera representación de este episodio la encontramos en los fragmentos de una copa corintia de principios del siglo VI. Desde mediados del mismo siglo, aparece en una copa laconia, una embrazadura procedente de Olimpia, gemas, una copa ática y en una metopa del Heraión en Foce del Sele. También la vemos en una metopa de Selinunte [*217*]. Más adelante será el tema de casi una docena de vasos áticos de figuras negras del último cuarto del siglo VI. Durante el siglo V no es un tema popular entre los pintores de vasos de Atenas, donde parece ser que estaba de moda un sentido del humor distinto, pero sí aparece en un pequeño número de vasos del sur de Italia del siglo IV [*218*].

En varios vasos áticos de figuras rojas de la primera mitad del siglo V, se muestra a Heracles junto a Sileo de Áulide, un bribón que obligaba a quien pasaba por sus viñedos a trabajar en ellos. En uno de sus viajes, Heracles se enemistó con Sileo (o, en una obra satírica de Eurípides, Hermes vendió al héroe como esclavo) y respondió destruyendo su viñedo y su casa para luego, ante las protestas de aquél, matarlo a él y a su hija. En los vasos áticos Heracles se encuentra con Sileo o trabaja en su viñedo, destruye su casa o desarraiga sus vides [*219*].

Heracles persigue, ataca o habla con un anciano desnudo en varios vasos áticos, también de la primera mitad del siglo V [*220*]. En dos de estos vasos el anciano recibe el nombre de Geras o la Vejez. A pesar de que no se menciona esta lucha en las fuentes literarias que se conservan, su valor simbólico resulta evidente. En ocasiones se afirma, aunque es cuestionable, que en varias embrazaduras procedentes de Olimpia y Perachora, en las que Heracles lucha contra un hombre sin atributos excepcionales, los personajes son Heracles y Geras.

En diversos vasos áticos arcaicos, tanto de figuras rojas como negras, Heracles mata al gigante dormido Alcioneo, que había robado las reses de Helio. Se enfatiza a menudo el tamaño de Alcioneo y su descuidado porte en estas representaciones, en las que a veces se incluye una pequeña figura de Hipno.

Tras completar todos los trabajos para Euristeo, Heracles partió en busca de una nueva mujer. Se enteró de que Éurito, príncipe de Ecalia, había ofrecido la mano de su hija Yole a aquel que fuera capaz de derrotarle a él y a sus hijos en un concurso de tiro con arco, así que acudió para participar en la competición. Naturalmente salió vencedor, pero Éurito se negó a entregarle a Yole. Encontramos variaciones de esta historia en obras de autores desde Homero hasta Apolodoro y también más adelante, pero en todas Heracles acaba matando a Éurito y a sus hijos, y Yole se convierte en su amante en vez de en su mujer.

En una crátera corintia de hacia 600 se muestra a Heracles cenando en armonía con Éurito y sus hijos mientras Yole espera [*221*]. Aquí se representa el banquete, ya sea anterior o posterior al concurso, pero en cualquier caso anterior a que Heracles viera cómo le negaban su premio. Las otras únicas representaciones de esta historia aparecen en un número escaso de vasos áticos de fines del siglo VI y de principios del V. En alguno de éstos se representan también escenas de un simposio, aunque en este caso no sean pacífi-

cas, sino que Heracles ataca a Éurito y a sus hijos. En un ejemplo de figuras negras, en el que no se incluye ningún *kline*, Heracles tiende su arco de nuevo tras haber disparado a dos de los hijos; Éurito y otro de sus descendientes corren hacia el héroe [*222*]. Yole permanece de pie a un lado suplicando.

Según Apolodoro, después de fracasar en su intento de conseguir la mano de Yole, Heracles intentó conseguir la de Deyanira, hija de Eneo de Calidón. Sin embargo, primero tuvo que luchar con el dios-río Aqueloo, que ya la estaba cortejando. Las descripciones sobre Aqueloo nos hablan de una criatura con forma de toro o proteica, que adquiere el aspecto de un toro, una serpiente o un hombre con cara de toro. Heracles lucha con él y en la mayoría de las versiones arranca su cuerno al derrotarlo.

La lucha entre Heracles y Aqueloo aparece en vasos áticos de figuras negras hacia 570 y sigue haciéndolo hasta el primer cuarto del siglo V, momento en el que también pasa a ser el tema de un pequeño número de vasos de figuras rojas. Lo vemos también en una copa corintia del segundo cuarto del siglo VI, en fragmentos de una hydria ceretana y, probablemente, en una metopa en Selinunte. Era el tema de joyas del siglo VI [*223*] y de relieves en arcilla de principios del siglo V procedentes de Locri. Pausanias cuenta que también lo era de un grupo en madera y oro del Tesoro de los megarianos en Olimpia y del trono de Baticles en Amiclas (Esparta), ambas obras del siglo VI. En todos los casos menos uno, Aqueloo tiene cuerpo de toro, en ocasiones con cara de hombre, en ocasiones con un torso humano unido como si se tratara de un centauro. En un vaso ático de figuras rojas de hacia 520 tiene el cuerpo de un pez parecido al de un tritón. En la mayoría de las representaciones, Heracles le agarra por el cuerno [*225*], pero sólo en una se muestra el cuerno roto en el suelo. En estos vasos a veces presencian la escena Atenea, Hermes, Deyanira y Eneo.

En un vaso de figuras rojas procedente de Sicilia de mediados del siglo IV, un Aqueloo del todo humano con dos pequeños cuernos en la frente está sentado junto a Heracles, Deyanira, Eneo y Nice. No cabe duda de que no existe conexión iconográfica alguna entre esta escena y las mencionadas antes, sino que es probable que se inspirara en las *Traquinias* de Eurípides.

La marcha de Heracles de la casa de Eneo es el tema de un ánfora procedente de Melos (hacia 600). Deyanira va en un carro del que tiran caballos alados mientras Heracles, con su piel de león atada al cuello, se sube a él y Eneo los despide.

Durante un viaje que realizaron algún tiempo después de casarse, la pareja llegó al río Eveno, donde el centauro Neso se ofreció para ayudar a Deyanira a cruzarlo mientras Heracles lo cruzaba por sí solo. Tras sortear el río, Neso intentó abusar de Deyanira y Heracles le disparó una de las flechas untadas con la sangre de la Hidra. Mientras agonizaba tumbado en el suelo, Neso le dijo a Deyanira que debía guardar su sangre contaminada con el veneno de la Hidra, ya que sería un filtro de amor infalible en caso de que Heracles dejara de sentir cariño hacia ella.

Heracles lucha contra muchos centauros en el arte antiguo y a no ser que el centauro tenga el nombre o que se vea a Deyanira montada en él, en sus brazos o a su lado, resulta difícil afirmar con seguridad que se trate de Neso. Probablemente la primera representación de Heracles matando a Neso sea la de una de las primeras ánforas de figuras negras,

de fines del siglo VII, en la que el artista nos da el nombre de ambos, aunque Deyanira no aparezca en la escena [*224*]. En esta obra, Heracles agarra al centauro por el pelo mientras le clava su espada. Este tema aparece en casi cien vasos áticos de figuras negras más, además de en vasos corintios, hydrias ceretanas y en una embrazadura de escudo de Perachora, pero parece ser que su popularidad en el mundo del arte se restringe sobre todo al siglo VI. Rara vez aparece en vasos áticos del siglo V o en vasos del sur de Italia del IV. En las representaciones, Heracles suele atacar a Neso con una espada o con un mazo [*226*] y casi nunca con un arco, lo que no está en consonancia con las versiones literarias que se conservan.

Hilo es el único hijo de Heracles y Deyanira que aparece en el arte antiguo. En un ánfora de cuello de figuras negras de hacia 530, debe de ser él el niño que Heracles lleva de la mano mientras detrás Neso retiene a Deyanira, que protesta [*227*]. Además, en un escaso número de vasos áticos de figuras rojas, Deyanira sostiene al niño Hilo mientras Heracles regresa de o parte hacia uno de sus viajes y el abuelo Eneo observa la escena.

Con el tiempo Deyanira se enteró de lo ocurrido con Yole y, atormentada por los celos y el miedo a perder a Heracles, decidió utilizar la poción amorosa que Neso le había enseñado a elaborar. Untó con la pócima el interior de una elegante capa que luego entregó a Heracles, pero, al ponérsela, la sangre de la Hidra abrasó la piel del héroe y la capa se fundió con su carne de manera horrible. Al presenciar lo que había hecho, Deyanira se quitó la vida. Heracles, preso de un profundo dolor y consciente de que no existía cura alguna, fue al monte Eta y construyó, o mandó construir, una pira funeraria en la que se tumbó. Sin embargo, nadie encendería el fuego hasta que Filoctetes (o su padre Peante), que pasaba por allí, accedió a hacerlo. En agradecimiento, Heracles le entregó su arco y carcaj, regalos que más adelante desempeñarían un papel muy significativo durante la guerra de Troya. Mientras ardía el fuego, Heracles fue transportado al Olimpo, donde se convirtió en inmortal y recibió a Hebe como esposa. Éstos son los acontecimientos principales en la mayoría de fuentes literarias que se conservan sobre la muerte y apoteosis de Heracles.

Deyanira entrega a Heracles lo que debe de ser el manto envenenado en una peliké ática de figuras rojas de mediados del siglo V [*228*], pero ésta es la única representación conocida del tema en el arte antiguo. Por su parte, la pira aparece en varios vasos de figuras rojas áticos y del sur de Italia. El más antiguo es un psykter de hacia 460 en el que Heracles, tumbado sobre su pira, extiende el brazo para entregar su carcaj a Filoctetes (o Peante) [*229*]. En los fragmentos de un vaso de poco tiempo después, Filoctetes se aleja con el arco mientras Heracles está desplomado sobre la pira.

A finales del siglo V y a principios del IV, la pira vuelve a aparecer en los vasos áticos, pero en estos ejemplos sobre ella sólo hay un corselete y por encima un triunfante Heracles que se eleva hacia el Olimpo en un carro conducido por Nice o Atenea [*230*]. Una escena similar aparece en vasos apulos de figuras rojas del siglo IV. La presencia de sátiros, a los que podemos encontrar tanto en las versiones áticas como en las apulas, podría deberse a que la inspiración provenía del teatro. En otros vasos áticos y apulos del mismo siglo, Heracles, cuando no se muestra la pira, va montado en un carro conducido por Nice o Atenea. Estos últimos vasos nos hacen recordar una escena que era popular en el

siglo anterior entre los pintores de vasos de figuras negras, también descrita a menudo como la apoteosis de Heracles.

Antes de analizar las escenas con carro que acabamos de citar, debemos detenernos brevemente en las representaciones de la entrada de Heracles en el Olimpo, populares entre los pintores de vasos áticos de figuras negras durante el segundo y el tercer cuarto del siglo VI. En estas escenas, Zeus conduce a pie a Heracles. Atenea suele estar presente y a menudo Hermes encabeza la marcha. Éste también es el tema de un grupo frontal de la Acrópolis [*231*]. La popularidad de esta escena coincide más o menos con la de la representación de la Gigantomaquia en la que Heracles desempeña un papel principal. Píndaro da a entender (*Odas nemeas*, I, 60-67) que Heracles se ganó un lugar en el Olimpo por la valiosa ayuda que prestó a los dioses en la lucha contra los Gigantes, y es posible que estas representaciones de la entrada reflejen esta tradición. La manzana que sostiene en una escena introductoria de un stamnos ático de hacia 460 sugiere que, en ese tiempo, se debía de considerar que su visita al jardín de las Hespérides era la razón de la entrada.

En un gran número de vasos áticos de figuras negras, la mayoría de ellos fabricados durante los últimos treinta años del siglo VI, Atenea y Heracles aparecen juntos en escenas con carro que a menudo se han visto como otra forma de la entrada en el Olimpo [*232*]. Hermes, Dioniso con su cuerno de bebida o cántaros y Apolo con su cítara o lira, suelen estar presentes. Los carros son el medio de transporte habitual de las deidades para ir o venir del Olimpo durante la segunda mitad del siglo VI y también es probable que estas escenas muestren a Heracles deificado partiendo en un nuevo viaje para visitar a los mortales. En otra escena que gozó de popularidad entre los pintores áticos de la misma época se muestra a Heracles disfrutando de un simposio en solitario, presumiblemente descansando tras realizar sus trabajos, mientras Atenea lo espera.

Por último, Hebe, la consorte de Heracles tras su deificación, aparece junto a él en un arríbalos corintio de principios del siglo VI [*233*] y en un pequeño número de vasos áticos de figuras negras de la segunda mitad del mismo siglo. Por lo general van en un carro, la forma convencional de representar a las parejas de recién casados. Es probable que incluso la boda aparezca en unos pocos vasos áticos de figuras rojas de mediados del siglo V y, en una crátera apula de la primera mitad del siglo IV, Hebe está sentada sobre un *kline*, el lecho matrimonial, cerca del que están Heracles y Afrodita; Eros e Hímero revolotean por encima de ellos [*234*].

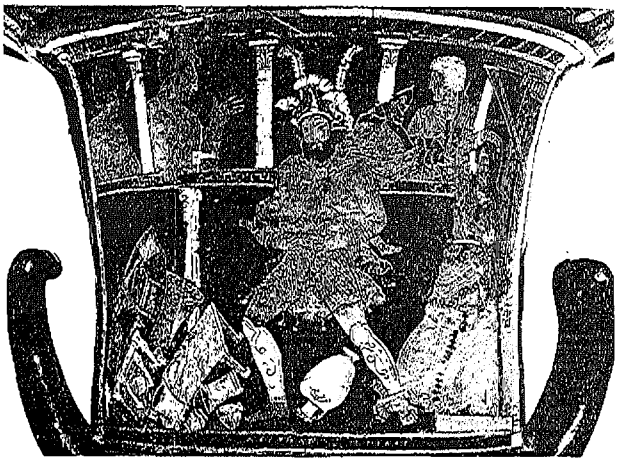
167 Crátera de campana, de Paestum. Santa Agata dei Goti. Anfitrión y Alcmena. Alcmena está sentada en un altar pidiendo ayuda a Zeus, mientras Anfitrión y Antenor encienden una pila de leña delante de la construcción. Desde las alturas, unas nubes echan agua para apagar el fuego y Eros, con un espejo, contempla la escena. Obsérvense los rayos que hay delante de la pira. Hacia 340.

168 (*abajo*) Hydria ática de figuras rojas, procedente de Capua, del Pintor de Nausícaa. Heracles y las serpientes. Heracles agarra una serpiente con cada mano, mientras Ificles extiende los brazos hacia una asustada Alcmena y Anfitrión se dispone a asestar un golpe con su espada a las serpientes. Hacia 450. 36,8 centímetros.

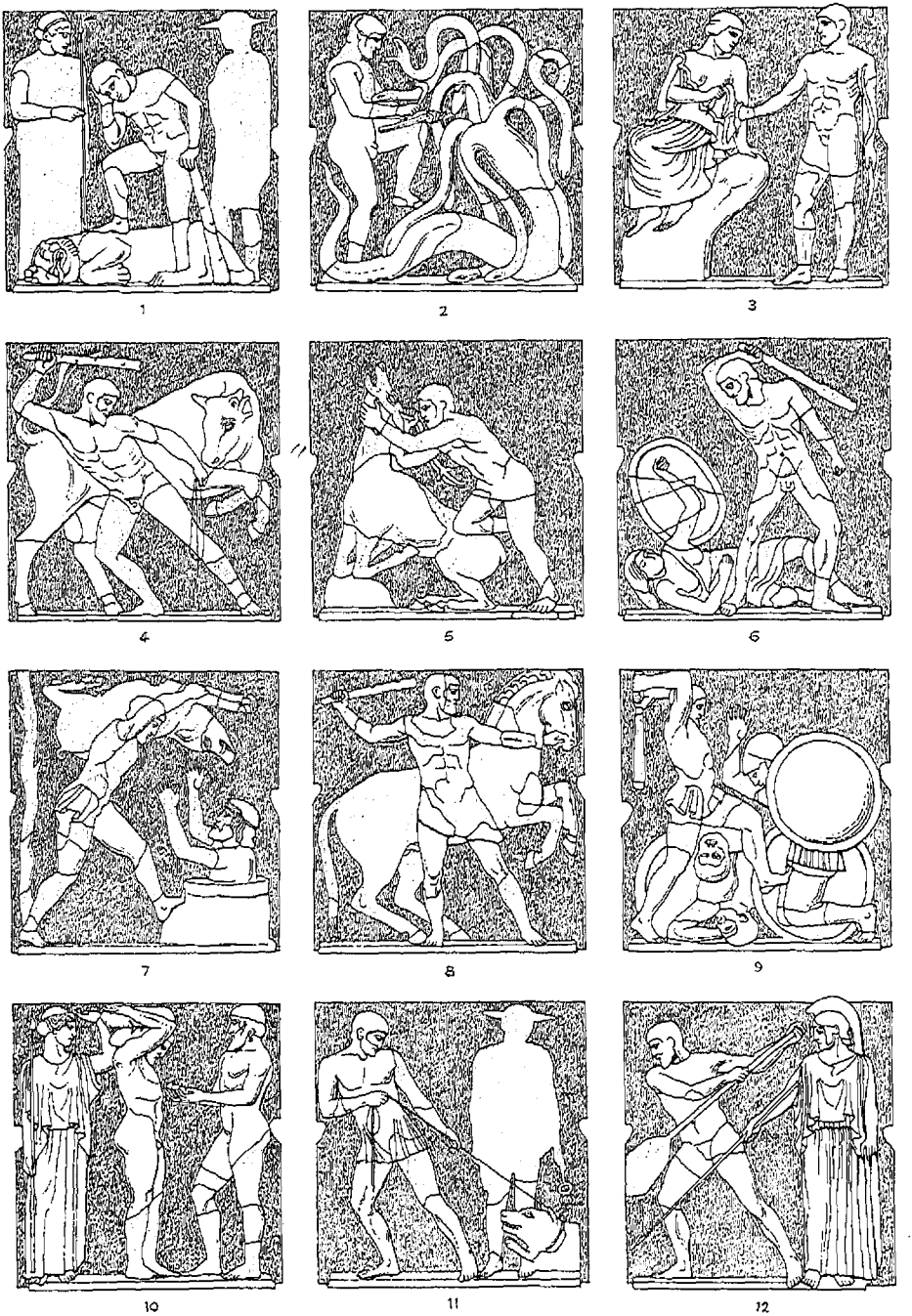
169 Estater de plata, procedente de Cízico. Heracles y las serpientes. Hacia 390.

170 Skyphos ático de figuras rojas del Pintor de Pistóxenos, de Cerveteri. Heracles de camino a su clase de música. El joven Heracles se dirige a su clase de música en compañía de su anciana nodriza, que aquí recibe el nombre de Geropso y transporta la lira del héroe. Los tatuajes en los brazos, cuello y pies de la mujer, nos indican que proviene de Tracia. Obsérvense los grandes ojos saltones de Heracles, un rasgo común en las representaciones del héroe en vasos arcaicos y del primer clasicismo. Hacia 470. 15 centímetros.

171 (*abajo*) Copa ática de figuras rojas pintada por Duris, de Vulci. Heracles y Lino. El joven Heracles se precipita armado con parte de un taburete sobre su profesor de música, Lino, quien intenta defenderse con su lira mientras otros jóvenes huyen consternados. Obsérvese el enorme ojo de Heracles y la tabla de escritura colgada en la pared. Hacia 480.



172 Crátera de cáliz, de Paestum. La locura de Heracles. Heracles sostiene a su hijo recién nacido y se dispone a lanzarlo sobre la pila de muebles ardiendo mientras Mégara, que realiza el ademán convencional de llevarse la mano a la cabeza en señal de luto, sale disparada por una puerta. Yolao y Alcmena presencian el asesinato desde un porche y en el extremo izquierdo se encuentra Manía (la Locura) con un látigo. Hacia 340. 55 centímetros.



173 Reconstrucciones de las metopas de mármol del templo de Zeus en Olimpia.

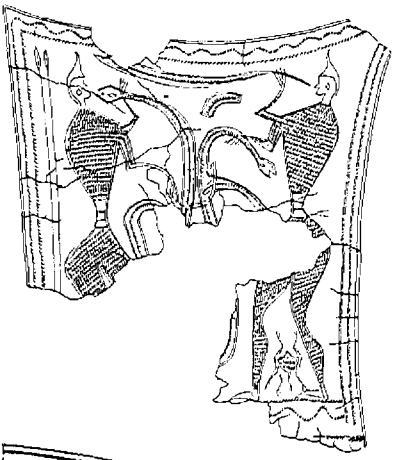
174 (*arriba, izquierda*) Trípode de arcilla, procedente de Atenas. Heracles (?) y el león. Un guerrero con lanza y espada (?) lucha con un león. Segunda mitad del siglo VIII. 17,8 centímetros.

175 (*arriba*) Impresión de un sello real asirio. El rey de Asiria con una espada en lucha con un león. Siglo IV.

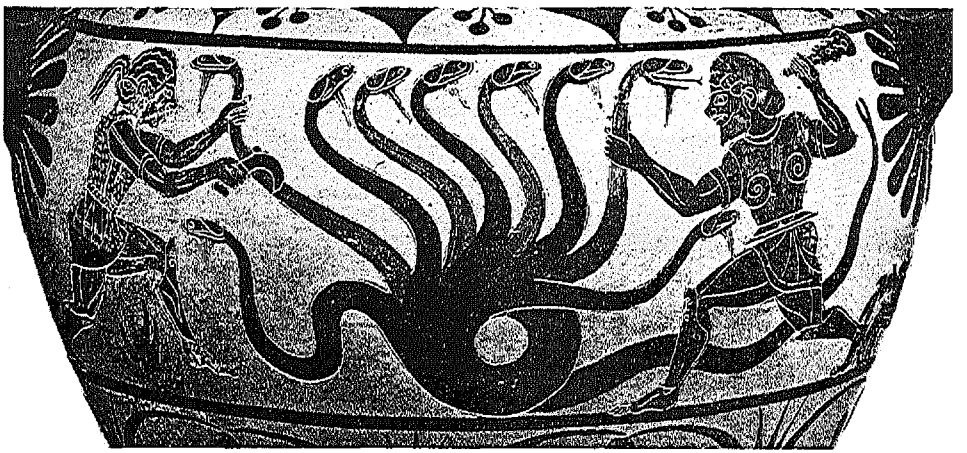
176 Oinochoe de figuras negras del Pintor de Amasis, de Etruria. Heracles y el león. Heracles lucha con el león e intenta abrir la boca del animal utilizando su fuerza; tiene a un lado a Yolao, que sostiene el mazo y el arco del héroe, al otro está Atenea con su habitual lanza. Hacia 540. 18,3 centímetros.

177 Ánfora ática de figuras negras pintada por Psiax, de Vulci. Heracles y el león. Heracles lucha con el león, animado por Atenea y ante la mirada de Yolao. La capa y el carcaj de Heracles están colgados de un árbol a su lado. La piel de las mujeres se suele pintar de blanco en los vasos de figuras negras. Hacia 520. 58,5 centímetros.

178 Placa de bronce de una fíbula beocia. Heracles y la Hidra. Dos guerreros con espadas combaten un monstruo de múltiples cabezas. La presencia del cangrejo confirma que se trata de Heracles y Yolao luchando contra la Hidra. Fines del siglo VII. 14 centímetros.



179 (*abajo*) Skyphos corintio. Heracles y la Hidra. Heracles con una espada y Yolao con un *harpe* atacan a la Hidra, un monstruo de múltiples cabezas, mientras Atenea sostiene un oinochoe y está de pie junto al carro de los luchadores. Es probable que el oinochoe sea para recoger la sangre de la Hidra, un veneno de una potencia tal que con el tiempo provocó la muerte de Heracles. Hacia 580. 12 centímetros.

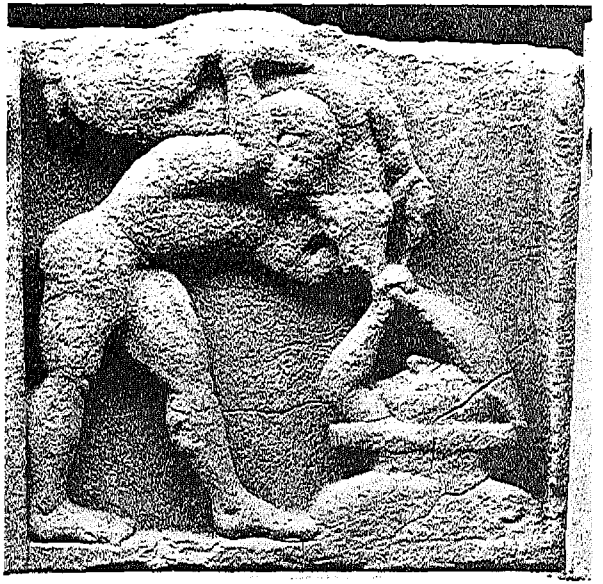


180 Hydria ceretana. Heracles y la Hidra. Yolao, con un *harpe*, coloca la pierna sobre una hoguera para cauterizar una herida y Heracles, con un mazo, recibe la picadura del cangrejo, mientras ambos atacan a la Hidra. Tanto el héroe como su compañero llevan grebas y corselete. Hacia 530. 44,4 centímetros.

181 Ánfora ática de figuras negras, de Vulci. Heracles y la cierva de Cerinia. Heracles, vestido con su piel de león, acaba de romper uno de los cuernos del animal. Detrás, Atenea sostiene la espada del héroe y, delante, Ártemis sostiene un arco. Hacia 540. 39,5 centímetros.

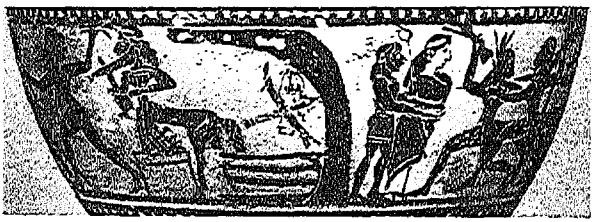
182 Oinochoe ático de figuras negras del Pintor de Lisípides, de Vulci. Heracles y el jabalí de Erimanto. Atenea, armada y vestida con su égida, anima a Heracles mientras el héroe empuja a un jabalí bastante débil como si fuera una carretilla. Hacia 530.

183 Relieve en mármol, metopa del Tesoro de los atenienses en Delfos. Heracles y la cierva de Cerinia. Heracles, con su piel de león atada al cuello y su carcaj y capa detrás, lucha contra el animal. Hacia 500. 67 centímetros.

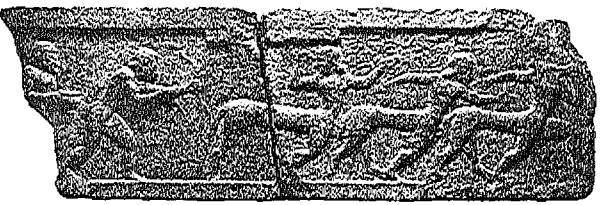


184 Relieve en piedra caliza, metopa de Foce del Sele. Heracles y el jabalí. Heracles lleva el jabalí a hombros y se dispone a dejarlo caer sobre Euristeo, quien se esconde dentro de un enorme pithos enterrado en el suelo. Hacia 550. 77 centímetros.

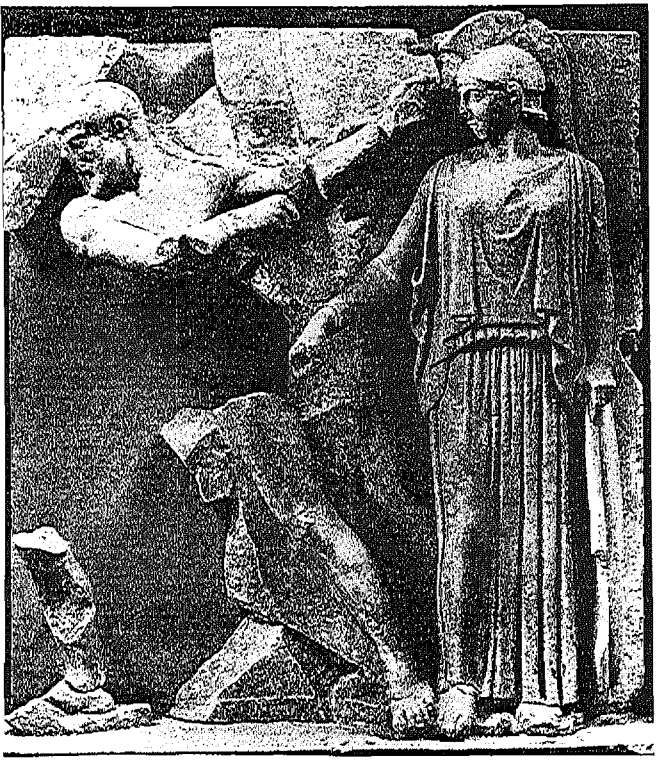
185 Skyphos corintio. Heracles y Folo. Perturbado por los centauros, Heracles acaba de agarrar un tronco ardiendo de la hoguera y los persigue, mientras Folo, copa en mano, permanece en la boca de la cueva en la que ha estado cenando con Heracles. Dentro se encuentra la gran tinaja de vino y los brazos de Heracles cuelgan del muro. Fuera, Atenea y Hermes, el último con su *kerykeion* y un cuenco, observan en actitud pasiva. Cabe señalar que la parte humana de Folo está cubierta por ropas, mientras que los otros centauros están desnudos y son peludos. Hacia 580.



186 Relieve de andesita, del friso del templo de Atenea en Assos. Heracles y Folo. Folo sostiene una copa y mira cómo Heracles, con el arco tendido, persigue a un grupo de centauros. Segunda mitad del siglo VI.

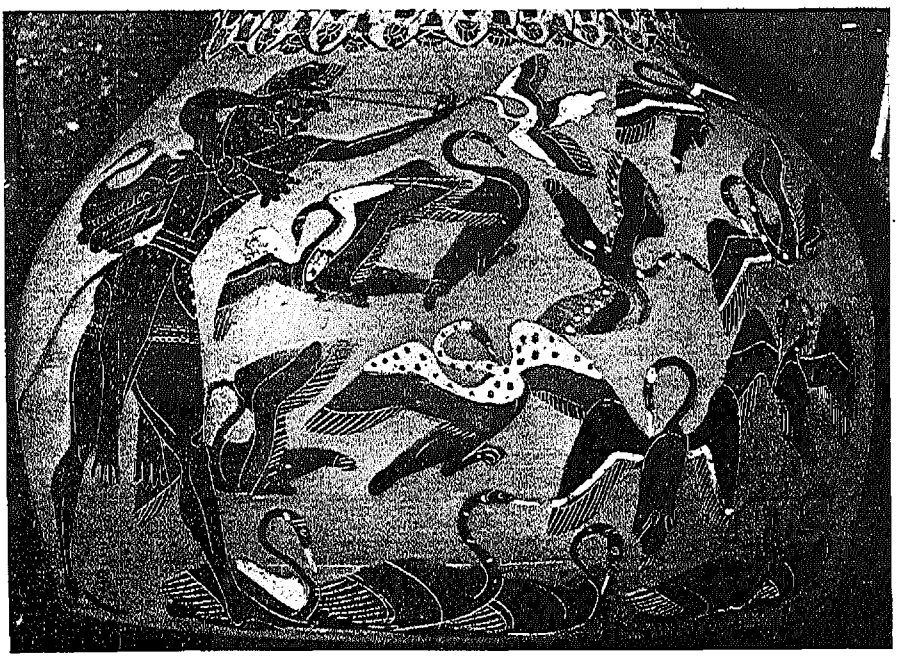


187 Crátera de columna ática de figuras rojas, del Pintor de Tyszkiewicz. Heracles y Folo. Heracles introduce su copa en un gran pithos parcialmente enterrado en el suelo mientras el centauro Folo, que está frente a él, realiza ademanes en señal de alarma y un centauro se acerca por la izquierda. Folo sostiene una rama de árbol de la que cuelgan los cadáveres de una liebre y una zorra.



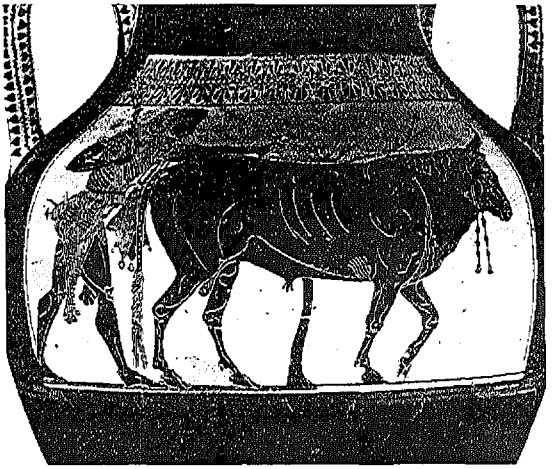
188 Relieve en mármol. Metopa del templo de Zeus en Olimpia. Heracles y los establos de Augías. Atenea da instrucciones con calma, mientras Heracles abre una grieta en las paredes del establo con una palanca de gran longitud para que entre el río. Hacia 460. 1,6 metros.

189 (*abajo*) Ánfora ática de figuras negras, del Grupo E. Vulci. Heracles y las aves del Estínfalo. Heracles se vale de una honda para disparar contra los pájaros, algunos de los cuales todavía no han alzado el vuelo. Hacia 550. 40,8 centímetros.



190 (*arriba*) Relieve en mármol. Metopa del templo de Zeus en Olimpia. Heracles ofrenda uno o varios pájaros a Atenea, que, llevando su égida, está sentada en una roca. Los pájaros han desaparecido y la identificación del tema se basa en el testimonio de Pausanias. Hacia 460. 1,6 metros.

191 Copa laconia. Heracles y el toro. Un hombre desnudo rodea con sus brazos el cuello de un toro. A pesar de la falta de atributos, se trata casi con toda seguridad de Heracles. Probablemente, la sirena con botones de loto y los pájaros son simples motivos decorativos. Hacia 550.



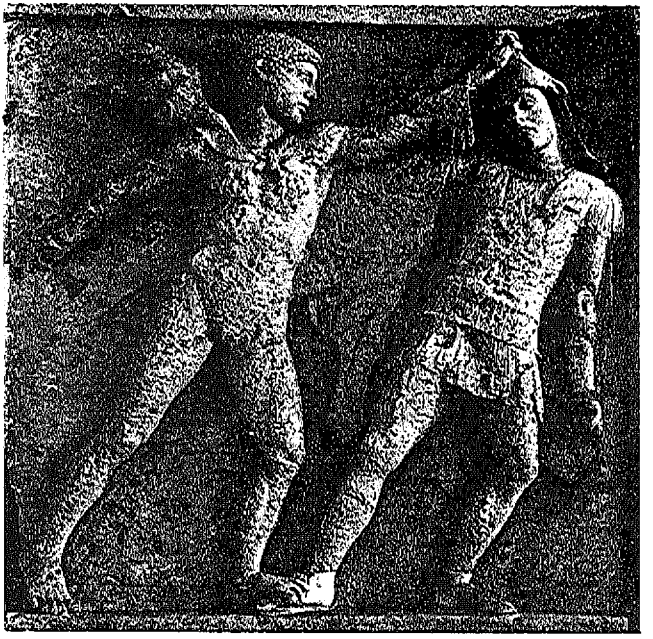
193 Didracma de plata, procedente de Selinunte. Heracles y el toro. Heracles agarra al toro por un cuerno mientras blande su mazo. Hacia 450.

192 (*arriba*) Ánfora ática bilingüe. Heracles, quien lleva un mazo y asadores para la carne, conduce a un toro hacia su sacrificio. La misma escena aparece en la otra cara, esta vez siguiendo la técnica de figuras rojas. Hacia 530. 53 centímetros.

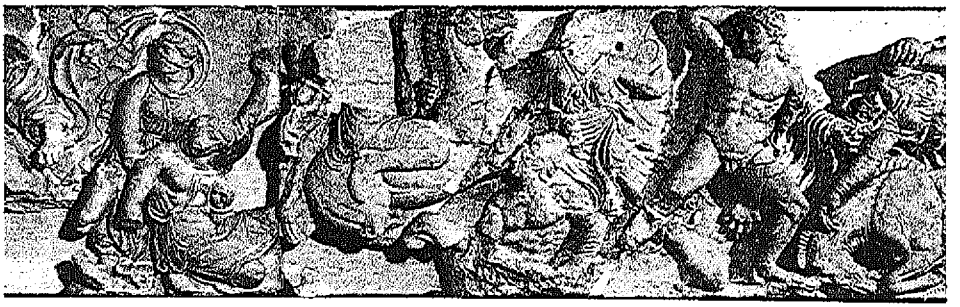
194 (*derecha*) Copa ática de figuras negras (sobre fondo rojo coral), pintada por Psiax. Heracles y uno de los caballos de Diomedes. Obsérvese cómo cuelgan una cabeza y un brazo de la boca del caballo antropófago. Hacia 510.

195 (*abajo*) Ánfora «tirrena» de figuras negras ática, procedente de Vulci. Heracles y las Amazonas. Heracles agarra por el brazo a una amazona que huye (de nombre Andrómeda) y blande su espada, mientras a ambos lados del héroe hay guerreros luchando. Obsérvese lo elaborado de los bordados en el quitón de Andrómeda y en los paneles de la embrazadura de su escudo. Hacia 560. 39,4 centímetros.

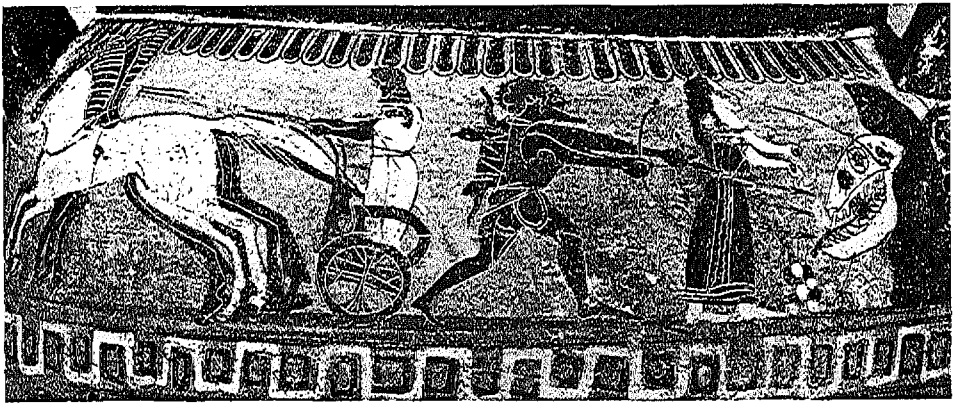
196 *(derecha)* Relieve en mármol y piedra caliza. Metopa de Selinunte. Heracles y amazona. Heracles, vestido sólo con una piel de león, agarra el gorro frigio de una amazona y blande su espada. Ella empuña un hacha para defenderse y es probable que en la otra mano sostuviera una espada. Obsérvese cómo el héroe oprime el pie de la amazona con el suyo. Se ha añadido en mármol la cara, las manos, un pie y parte del otro de la amazona. Hacia 460. 1,62 metros.



197 *(centro)* Relieve en mármol. Friso del templo de Apolo en Bassae. Heracles y las Amazonas. Se puede identificar a Heracles gracias a su piel de león. Hacia 400. Altura, 64 centímetros.



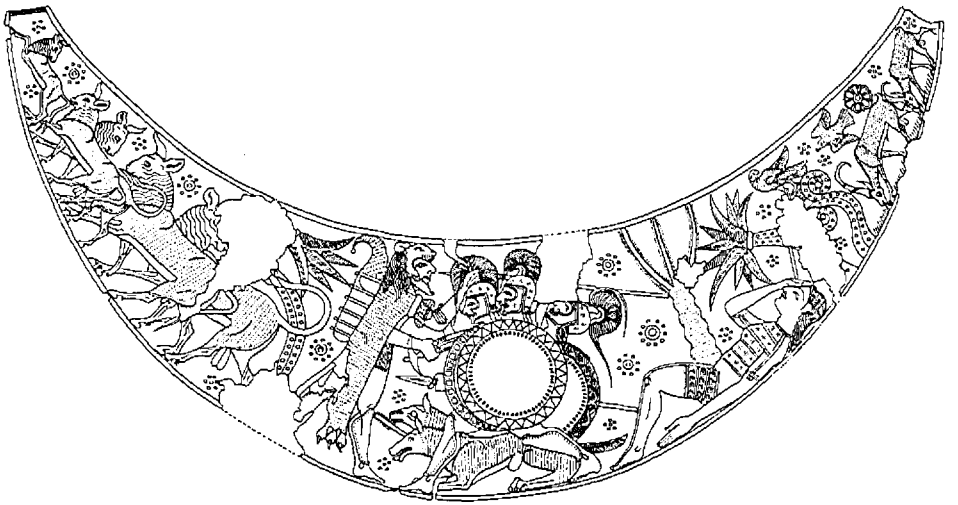
198 *(abajo)* Ánfora apula. Heracles departe en armonía con un grupo de Amazonas que llevan gorros frigios y hachas. Hacia 340.



199 (*arriba*) Crátera de columna corintia, de Cerveteri. Heracles y Hesíone. Heracles dispara con su arco a un monstruo mientras Hesíone le ayuda lanzando rocas. Un carro los espera para abandonar el lugar. Hacia 550.

200 (*izquierda*) Copa ática de figuras rojas, de Vulci. Heracles, que lleva piel de león y sostiene su mazo y arco, surca el mar en una enorme pecera de oro que le ha proporcionado Helio. Obsérvese el ojo saltón de Heracles. Hacia 480.

201 (*abajo*) Relieve en bronce, de Samos. Heracles y Geríones. Heracles ataca con su espada a Geríones, que tiene tres cabezas (una ya muerta) unidas a un par de piernas. Junto a Geríones se encuentra el perro bicéfalo Ortro, que ha sido alcanzado por una flecha, y detrás yace muerto junto a una palmera el pastor Euritión. En el extremo izquierdo vemos las reses de Geríones. Hacia 600. Longitud, 53 centímetros.

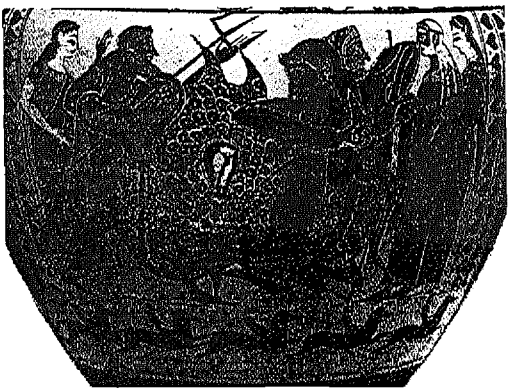


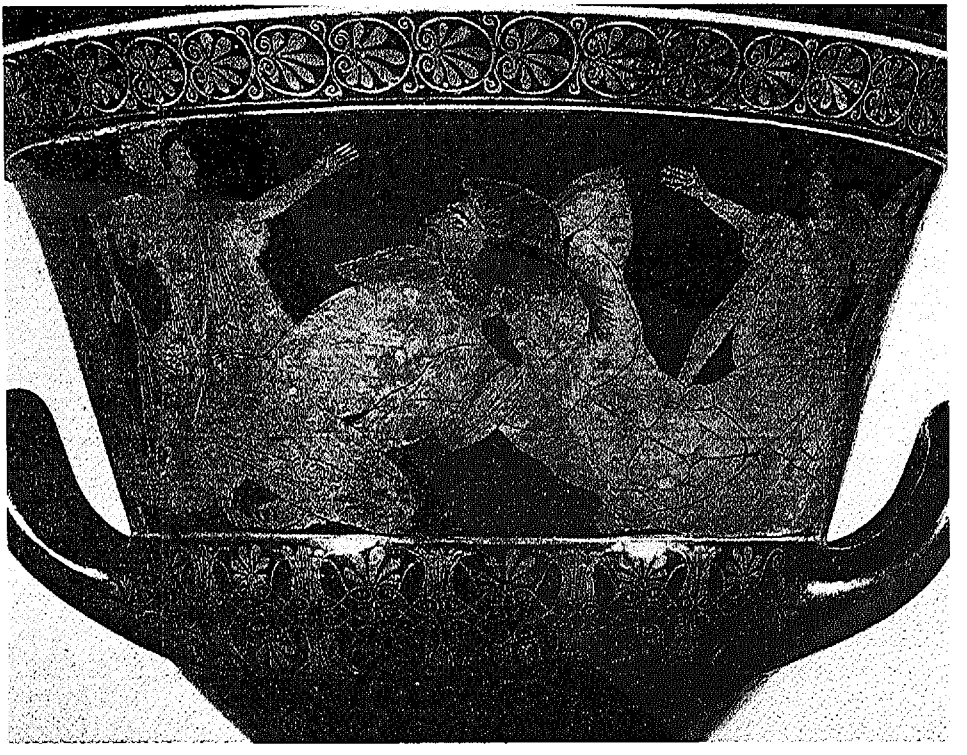
202 Relieve en bronce del panel de una embrazadura de escudo, procedente de Olimpia. Heracles y Geríones. Aquí Geríones tiene tres cuerpos y seis piernas. Hacia 550. 8,6 centímetros.

203 Hydria ática de figuras rojas, del Pintor de Berlín, de Vulci. Heracles y Nereo. Heracles se agarra al anciano de pelo blanco Nereo, que sostiene un cetro y un pez. Hacia 490. 55,6 centímetros.

204 (*arriba*) Copa ática de figuras rojas, procedente de Vulci, pintada por Eufronio. Heracles y Geríones. Detrás de Heracles, Atenea y Yolao conversan junto a un moribundo Euritión. La mujer que se lamenta detrás de Geríones debe de ser su madre Calírroe. Obsérvense los motivos del escudo, un gorgoneion en el de Atenea, un pulpo y un cerdo volador en el de Geríones. Hacia 510.

205 Hydria ática de figuras negras, de Vulci. Heracles y Tritón. Heracles lucha con el pisciforme Tritón, ante la mirada de Posidón con tridente y el anciano de pelo blanco Nereo con un bastón. Las mujeres son probablemente las Nereidas. Debajo, una cabalgata sin conexión con la escena. Hacia 530. 47,3 centímetros.

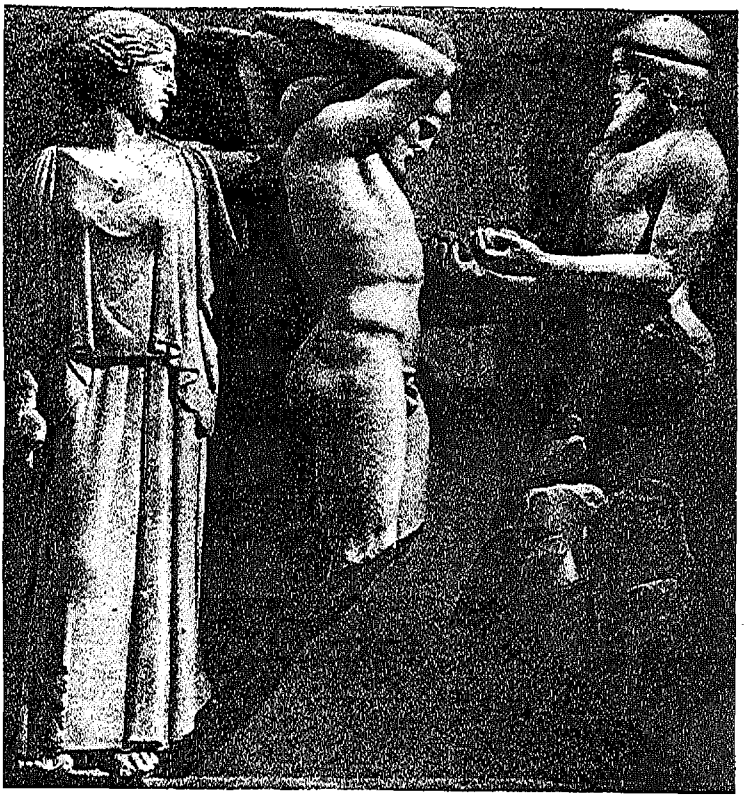




206 Crátera ática de figuras rojas, pintada por Eupuronio, de Cerveteri. Heracles y Anteo luchan entre mujeres sin identificar. Obsérvese el contraste entre el pelo y las barbas del bárbaro Anteo y del civilizado Heracles. Hacia 510. 46 centímetros.

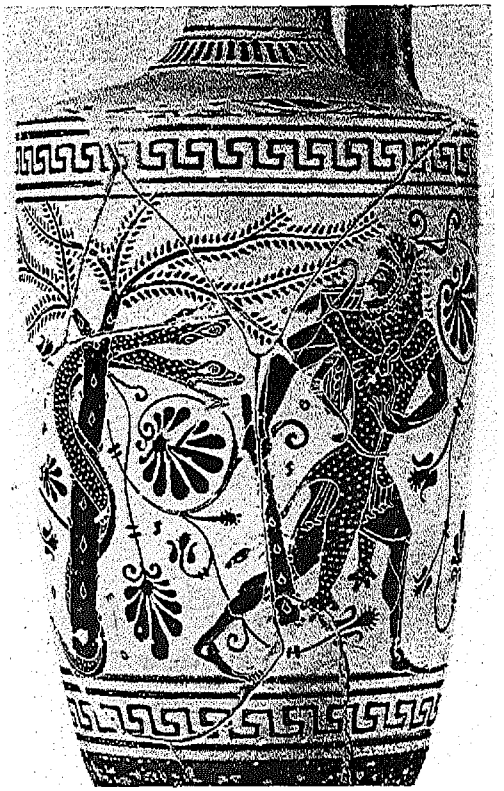
207 Hydria ceretana, de Cerveteri. Heracles y Busiris. Heracles zarandea a los sirvientes del rey de Egipto Busiris ante el altar donde querían sacrificarle. Esta pintura parece inspirada en relieves procedentes de Egipto que el artista sólo pudo haber visto en aquel país. Hacia 530. 44,7 centímetros.

208 Peliké ática de figuras rojas del Pintor de Pan, procedente de Beocia. Heracles y Busiris. Heracles lucha en un altar con los sirvientes de Busiris. Obsérvese que los egipcios tienen la cabeza afeitada, rasgos negroides y están circuncidados. Hacia 460.



209 (*arriba*) Relieve en mármol. Metopa de Olimpia. Heracles y Atlas. Atenea ayuda a Heracles sin esfuerzo alguno a sostener los cielos, mientras Atlas da al héroe las manzanas de las Hespérides. Hacia 460. 1,60 metros.

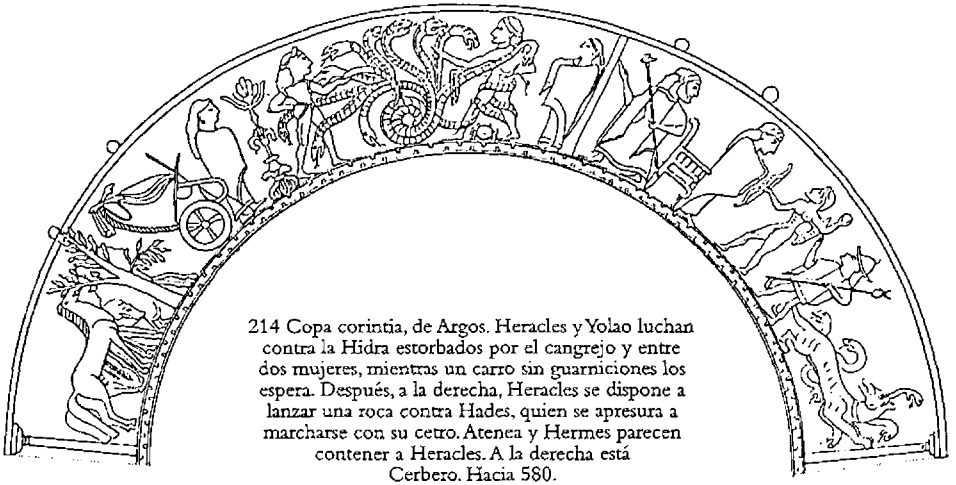
210 Relieve en bronce. Panel de embrazadura de escudo. Heracles, con las manzanas, acaba de devolver los cielos a Atlas y se marcha hacia la derecha, donde está Atenea. Hacia 550. 5,4 centímetros.



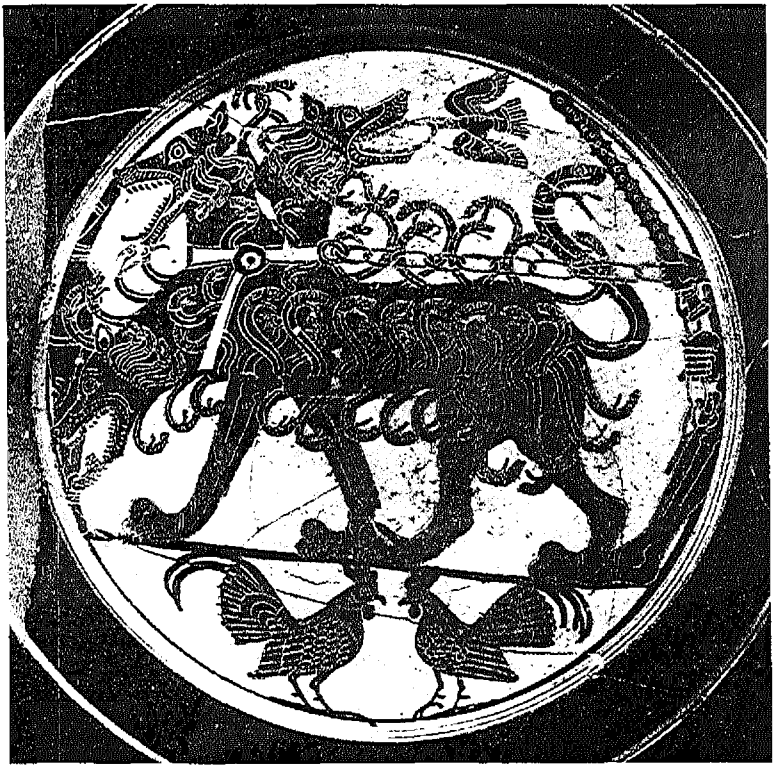
211 (*izquierda*) Lecythos ático de figuras negras. Heracles y el árbol de las Hespérides, custodiado por una serpiente de dos cabezas. Hacia 500. 27 centímetros.

212 (*arriba*) Oinochoe (*chous*) ático de figuras rojas, procedente de Capua. Parodia del episodio de Heracles en el jardín de las Hespérides. Un sátiro ataca con un mazo a una serpiente que custodia un árbol del que cuelgan *choes*. Se utilizaba este tipo de jarrones en la celebración de los festivales de Dioniso (*Anthesteria*) en Atenas. Hacia 460. 24 centímetros.

213 Hydria ática de figuras rojas del Pintor de Meidias. Heracles y las Hespérides. Heracles se sienta sobre su piel de león en el jardín de las Hespérides acompañado de Yolao, mientras Crisótemis, junto a Astérope, se dispone a coger una manzana del árbol, custodiado por una serpiente. Frente a Heracles está Lípara. En el extremo izquierdo está sentada Higía, delante de quien está de pie Clitio. Hacia 410. 52,1 centímetros. Véase *frontispicio*.



214 Copa corintia, de Argos. Heracles y Yolao luchan contra la Hidra estorbados por el cangrejo y entre dos mujeres, mientras un carro sin guarniciones los espera. Después, a la derecha, Heracles se dispone a lanzar una roca contra Hades, quien se apresura a marcharse con su cetro. Atenea y Hermes parecen contener a Heracles. A la derecha está Cerbero. Hacia 580.

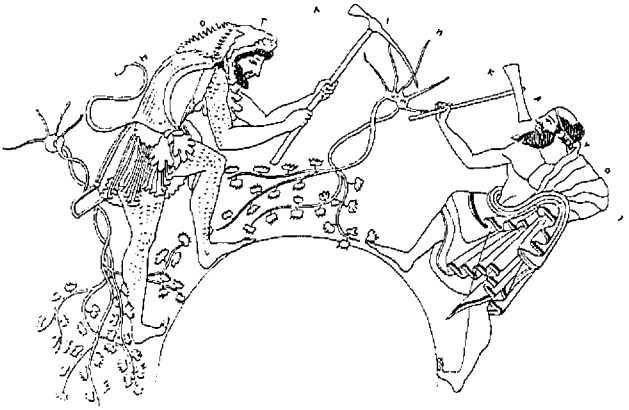


215 Copa laconia. Heracles y Cerbero. Cerbero llena la escena y Hermes, que le precede, se identifica por su bota alada, y Heracles, que lo sigue, por su mazo. Como resulta evidente, en este caso se habla de una composición «de portilla». Hacia 560.

216 (*arriba*) Ánfora ática de figuras negras del Grupo Leagro, de Cerveteri. Heracles se acerca a Cerbero ante la mirada de Perséfone, que está sentada, Atenea y Hades, con cetro y pelo blanco. Obsérvese la columna y el friso dóricos, que sitúan la acción en el palacio de Hades. Hacia 520.

217 (*izquierda*) Relieve en piedra caliza. Metopa de Selinunte. Heracles y los Cercopes. Hacia 530. 1,47 metros.

218 (*abajo*) Peliké lucana de figuras rojas. Heracles y los Cercopes. Aquí se ha representado a los Cercopes con caras simiescas y genitales de gran tamaño. Hacia 380. 28,5 centímetros.



219 Copa ática de figuras rojas. Heracles y Sileo. Sileo intenta impedir con un hacha que Heracles desarraigue sus vides. Hacia 480.

220 (*abajo*) Peliké ática de figuras rojas, procedente de Cerveteri. Heracles y Geras. Heracles, vestido con su piel de león y apoyándose en su mazo, conversa con Geras (la Vejez), un anciano demacrado que se apoya en un bastón torcido. Hacia 470. 31 centímetros.

221 Crátera de columna corintia. Heracles y Éurito. Heracles cena junto a Éurito y sus hijos; Yole les sirve. El simposio, durante el que los comensales se reclinan sobre sofás, era la forma tradicional de celebrar banquetes en Grecia, una costumbre que se adoptó de Oriente. Las inscripciones están en el alfabeto corintio. Hacia 600. 46 centímetros.

222 Ánfora ática de figuras negras, de Vulci. Heracles y Éurito. El anciano de pelo blanco Éurito y uno de sus hijos se precipitan hacia Heracles, mientras el héroe tensa su arco y, a la derecha, Yole hace un gesto de consternación. Dos de los hijos de Éurito están en el suelo. Obsérvense el gorro frigio de uno de ellos y la esfera, en la que hay flechas clavadas, sobre el hombro de Yole (presumiblemente una diana). Hacia 510. 40,5 centímetros.

223 (*arriba*) Escarabeo griego. Heracles y Aqueloo. Heracles, vestido con su piel de león, sostiene el cuerno (?) que ha arrancado a Aqueloo, quien tiene cuerpo de toro y cara de hombre. Deyanira aplaude la gesta. Mediados del siglo VI. 1,8 centímetros.

224 (*derecha*) Ánfora ática de figuras negras del Pintor de Neso, procedente de Atenas. En el cuello, Heracles y Neso. Heracles agarra a Neso por el pelo y planta el pie en su espalda, a punto de clavarle su espada, mientras el centauro extiende los brazos hacia atrás para tocar la barbilla del héroe, un gesto convencional de súplica. Hacia 620. 1,22 metros.

225 Hydria ática de figuras negras, de Vulci. En el hombro, Teseo y el Minotauro. Debajo, Heracles y Aqueloo. Heracles lucha con Aqueloo, que tiene una cabeza y un torso humanos unidos al cuerpo de un caballo (aunque de su frente nazca un cuerno). Resulta sencillo reconocer a Atenea y Hermes. Deyanira está de pie junto a su padre (Eneo, con pelo blanco), sentado en un taburete. El guerrero que está detrás de Atenea tiene que ser Yolao. Hacia 510. 48 centímetros.

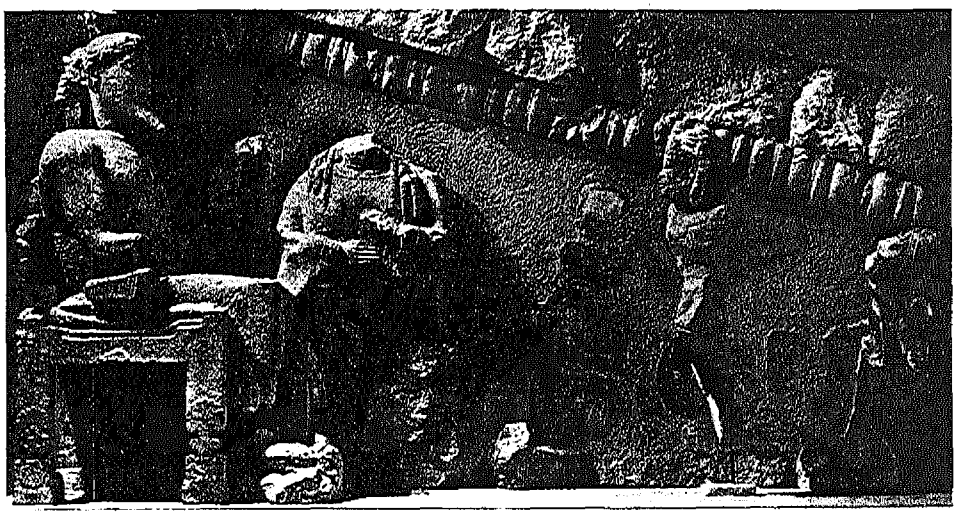
226 Ánfora «tirrena» de figuras negras ática, procedente de Vulci. Heracles y Neso. Atenea observa cómo Heracles ataca con una espada a Neso, quien todavía retiene a Deyanira. Otro centauro, armado con un pequeño árbol, acude a prestar ayuda a Neso. Las inscripciones son palabras sin sentido. Hacia 540. 36,3 centímetros.

227 (*arriba*) Ánfora ática de figuras negras. Heracles y Neso. Heracles lleva de la mano a su hijo Hilo, mientras Neso retiene a Deyanira contra su voluntad. Hacia 530. 20 centímetros.

228 (*derecha*) Peliké ática de figuras rojas, de Nola. Heracles y Deyanira. Deyanira entrega a Heracles el manto en el que ha untado la sangre de Neso. Hacia 420.

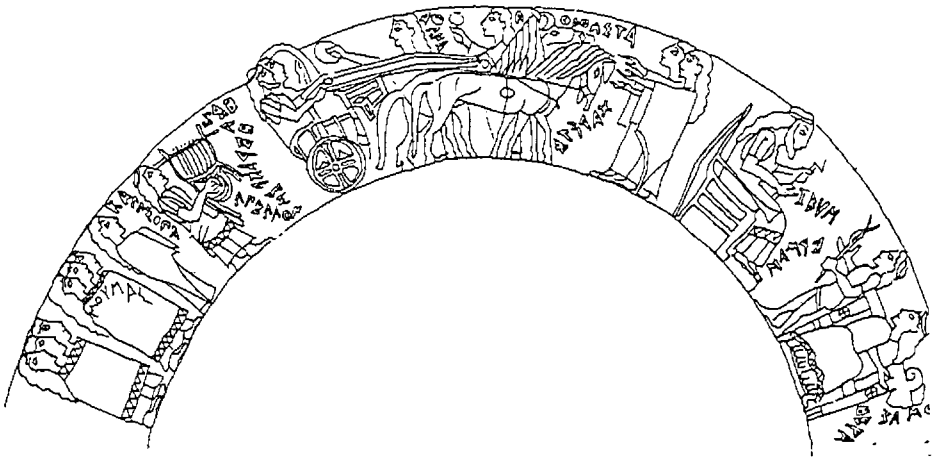
229 (*abajo*) Psykter ático de figuras rojas. Heracles sobre su pira funeraria. Heracles, tumbado sobre su piel de león encima de la pira, alarga su carcaj a Filoctetes, cuyo papel en la guerra de Troya será crucial debido a este objeto. Hacia 460.

230 Peliké ática de figuras rojas del Pintor de Cadmo, procedente de Vulci. La apoteosis de Heracles. Heracles se aleja de la pira en el carro de Atenea dejando sólo un corselete, mientras Aretusa y Premnosia apagan las llamas y dos sátiros (Escopas e Hibris) examinan los restos. Hacia 410. 43 centímetros.

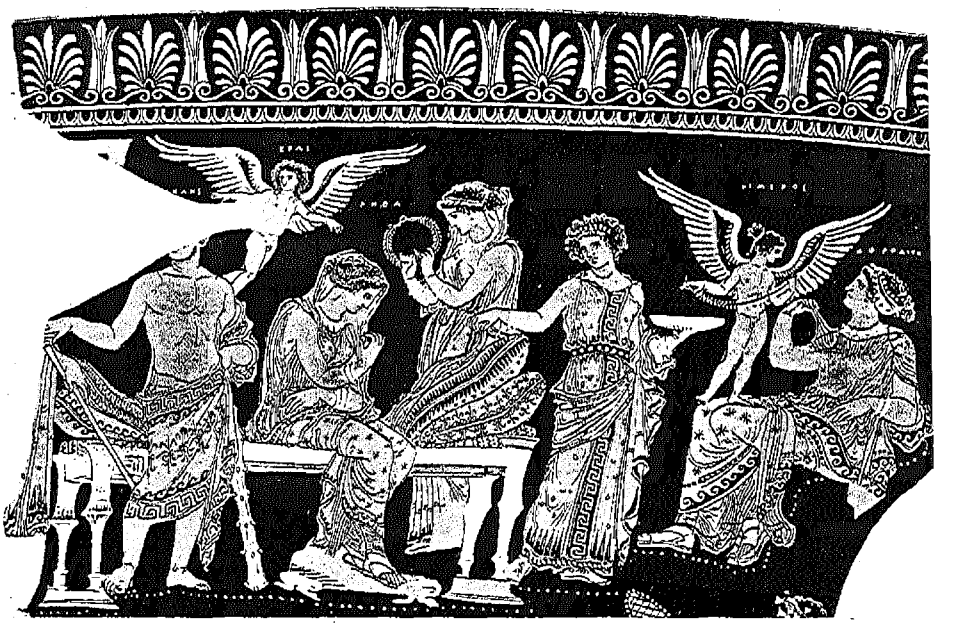


231 (*arriba*) Grupo frontal en piedra caliza perteneciente a la Acrópolis de Atenas. La entrada de Heracles. Heracles con piel de león y Hermes se aproximan a donde están sentados Zeus y Hera. Probablemente Atenea (perdida) guiaba al héroe. Hacia 550. 94 centímetros.

232 Hydria ática de figuras negras. La apoteosis de Heracles (?). Heracles, cuyo mazo reposa sobre su hombro, va en el carro de Atenea. Dioniso, con un cuerno de bebida, está de pie detrás de ellos. Hermes con su *kerykeion* y junto a los caballos se encuentran dos guerreros (uno con un escudo beocio).
La caza del ciervo que se representa debajo no tiene conexión con la escena. Hacia 530. 46,6 centímetros.



233 Arébalos corintio, de Vulci. Boda de Heracles y Hebe. Heracles y Hebe van en un carro junto al que están de pie Atenea con una guirnalda (?) y Afrodita con una flor (?) Delante de los caballos hay dos Cárites. Siguiendo al carro van Apolo, que toca la cítara, Calíope y otras seis musas. Detrás de las Cárites, Hermes está con su *kerykeion* entre Zeus y Hera, ambos sentados, en una escena que nos recuerda el frontal de la «Entrada» en la Acrópolis (*231*). Hacia 600.



234 Crátera de volutas apula, de Ceglie. Boda de Heracles y Hebe. Heracles está de pie con su mazo junto al *kline* sobre el que se sienta Hebe, mientras Eros vuela por encima y las criadas atienden a la novia. A la derecha, Hímero (el Deseo) permanece de pie con una cinta en las manos sobre el regazo de Afrodita. Hacia 350.

Teseo

La popularidad del héroe Teseo como tema de las pinturas de vasos áticos se asemeja a la de su coetáneo Heracles al final del siglo VI. Esta nueva popularidad para un viejo héroe provenía sin duda de la influencia de un poema épico, o un grupo de ellos, escrito en el último cuarto del siglo VI, en el que se desarrolló la concisa historia que se contaba en un principio y se acentuó la conexión del héroe con Atenas.

Durante el período clásico, la enorme popularidad de Teseo se limitaba al Ática. Mientras Heracles pertenecía a todos los griegos, el nuevo Teseo era patrimonio de los atenienses y algunos eruditos han sugerido que se le consideraba un símbolo de la nueva Atenas democrática, y que incluso era un mecanismo de propaganda. En varios vasos se adopta claramente la postura del héroe de las estatuas de los tiranos y asesinos Harmodio y Aristogeitón en el ágora de Atenas. Esta teoría se complementa con otra según la que Pisístrato utilizó la figura de Heracles con fines parecidos. El relato de Heródoto (I, 60) sobre la entrada de los tiranos en el Ática junto a una falsa Atenea, otorga credibilidad a esta teoría.

Aproximadamente antes de 520, se conocía a Teseo sobre todo por su lucha con el Minotauro, su abandono de Ariadna y por la amistad que le unía con el lapita Pirítoo, con quien raptó a Helena y viajó al mundo subterráneo. No aparece en los antiguos frontones de la Acrópolis, como es el caso de Heracles, y sólo su lucha con el Minotauro se encuentra con cierta regularidad en los vasos áticos de figuras negras. Enseguida aparecen nuevas escenas sobre él en los vasos áticos y, para 510, ciclos enteros de sus hazañas en algunos de ellos rivalizan con las de Heracles. Existen cerca de veinte de los llamados vasos del ciclo, en su mayoría copas, que se reparten durante todo el siglo V, aunque es mayor la concentración a principios del mismo. También aparecen ciclos de hazañas en los frisos de diversos edificios públicos. En el Tesoro de los atenienses en Delfos (hacia 500) y en el Hefestión en Atenas (449-448), las metopas se dividen entre las dedicadas a Heracles y las de Teseo. Además, parte del friso del templo de Sunion estaba dedidado a Teseo y desde principios del siglo IV varias de sus hazañas aparecen en el friso de un heróon en Trisa (Licia).

Apolodoro nos ofrece un relato completo, aunque breve, de la vida de Teseo, y su cronología de los sucesos es la que se sigue en este capítulo. Egeo, rey de Atenas y descendiente de Erecteo, mantuvo relaciones con Etra, hija de Piteo, rey de Trecén e hijo de Pélope. Según algunos relatos, Posidón también durmió con Etra la misma noche, lo que motivó disputas sobre la paternidad. En cualquier caso, antes de regresar a Atenas, Egeo dejó una espada y unas sandalias debajo de una roca y ordenó a Etra que criara al niño que nacería de su unión sin decirle el nombre de su padre hasta que pudiera mover la roca, momento en el que Teseo debería presentarse en Atenas para reclamar su herencia.

Con el tiempo ese día llegó, Teseo empujó la roca y reclamó la espada y las sandalias. Luego, en lugar de tomar la segura ruta marítima a Atenas, viajó por tierra y a su paso fue despejando el camino de bandidos que se interponían entre los viajeros y su destino.

Probablemente, la primera representación de Teseo recuperando los *gnorismata*, nombre que reciben la espada y las sandalias, aparece en un vaso ático de figuras rojas de alrededor de 460 en el que empuja la roca, debajo de la que se puede ver el puño de la espada, ante la mirada de su madre [*235*]. Encontramos una escena similar en otros pocos vasos de la segunda mitad del siglo v [*236*] y Pausanias (I, 27, 8) cuenta que era el tema de una estatua de bronce de la Acrópolis en Atenas. Esta escena sólo se incluye en uno de los vasos del ciclo, una crátera del último cuarto del siglo v. En lo que se refiere a la escultura arquitectónica, sólo aparece en el friso del heróon en Trisa a principios del siglo IV [*240*].

El primero de los malhechores con quien se topó Teseo en su camino hacia Atenas fue Perifetes, uno de los hijos de Hefesto, que habitaba en Epidauro y atacaba a los pasantes, aniquilándolos con un mazo de hierro. Teseo acabó con su vida y desde ese momento llevó el mazo de Perifetes en una clara alusión a la primera hazaña de Heracles. Aunque era el tema de una metopa del Hefestión, rara vez aparece esta escena en vasos áticos (en uno Teseo blande un mazo ante un hombre que se cae hacia atrás contra un árbol).

A continuación, Teseo se encontró con Sinis, el doblador de pinos, en el istmo de Corinto. Este malvado personaje utilizaba un pino doblado, o varios, a modo de resorte, para destruir a sus víctimas (el método exacto se describe de distintas maneras) y Teseo usó el mismo recurso para acabar con él. Éste es uno de los temas que gozó de más popularidad y esta hazaña se muestra en más de la mitad de los vasos del ciclo y en muchos otros vasos de figuras rojas a lo largo del siglo v [*118, 236, 238-239*]; se incluía además en las metopas del Tesoro de los atenienses, en las del Hefestión y en el friso de Trisa. En la mayoría de las representaciones, Teseo tira hacia abajo de un árbol con una mano mientras que con la otra arrastra a Sinis a la fuerza hacia el pino.

A modo de entretenimiento, Teseo se desvió de su camino y se dirigió a Cromión para luchar contra una cerda salvaje que, al igual que su señora, recibía el nombre de Fea y de la que se decía que era otro de los descendientes de Tifón y Equidna. Esta lucha es el tema de alrededor de la mitad de los vasos del ciclo y también de unos pocos vasos de figuras rojas. También se representa en una metopa del Hefestión y tal vez en un relieve meliano. En los vasos se muestra a una anciana que protesta, presumiblemente Fea, mientras Teseo se prepara para atacar con su espada al animal [*238*].

Escirón, un hijo de Pélope o de Posidón, controlaba un estrecho sendero entre las rocas cerca de Mégara y obligaba a los que por allí pasaban a lavarle los pies. Mientras lo hacían, de una patada los arrojaba desde las rocas al mar, donde una enorme tortuga los devoraba. Teseo tiró a Escirón al mar desde la misma roca, una escena que aparece en más de la mitad de los vasos del ciclo y también en diversas obras de figuras rojas, la mayoría de la primera mitad del siglo v. En algunas se incluye una palangana para baños de pies, en otras la tortuga [*237, 239*]. Teseo con Escirón es el tema de metopas del Tesoro de los atenienses, del Hefestión y de frisos del heróon en Trisa y del templo de Posidón en Sunion.

En Eleusis, Cerción obligaba a los viajeros a luchar contra él y, debido a su mayor fuerza, acababa con sus vidas durante el combate. Utilizando la maña en lugar de la fuerza bruta, Teseo derrotó a Cerción durante un combate de lucha y lo mató. Esta lucha aparece en más o menos la mitad de los vasos del ciclo [*239*], pero al no haber muchas diferencias entre este combate y cualquier otro, resulta difícil identificarlo en los vasos a no ser que aparezcan otras escenas donde también participe Teseo. Esta lucha es el tema de algunas metopas del Tesoro de los atenienses en Delfos y del Hefestión [*241*].

Procrustes (Apolodoro lo llama Damastes o Polipemón) fue el último de los malhechores que se encontró Teseo en su camino hacia Atenas y tal vez sea el más memorable de sus adversarios. Tenía una cama o varias, en su casa, cerca de Eleusis, y ofrecía su hospitalidad a los caminantes. Pero cuando se tumbaban el villano ajustaba la altura de los viajeros para que coincidiera con la longitud de la cama, enrollando las partes que sobresalían a los que eran demasiado altos y alargando a golpes de martillo a los que eran demasiado bajos. Al igual que con el resto, Teseo acabó con la vida del bribón utilizando su propio método.

Ésta es una de las primeras hazañas nuevas de Teseo que aparece en los vasos áticos. Se representa en la mayoría de los vasos del ciclo y también en diversos vasos de figuras negras de finales del siglo VI y de principios del V. En la mayoría de estas obras, Teseo ataca con un hacha o un martillo a Procrustes, quien se desploma hacia atrás, a veces sobre su cama [*118, 237*]. Esta hazaña es el tema de algunas metopas del Tesoro en Delfos y del Hefestión, aunque su estado es demasiado fragmentario para revelar detalles iconográficos.

Tras despachar al último de los malhechores que se interpusieron en su camino desde que saliera de Trecén, Teseo se dirigió a Atenas para encontrar a su padre, Egeo, que se había casado con la maga Medea y nada sabía de él. Pero Medea, que sí sabía de la existencia de Teseo y lo reconoció desde su llegada a Atenas, conspiró para destruirlo, advirtió a Egeo del peligro que suponía el joven forastero y le convenció de que lo enviara a luchar contra un toro particularmente salvaje en Maratón. Según algunos relatos, se trataba del mismo toro que Heracles había capturado en Creta y llevado ante Euristeo en Micenas.

Teseo capturó el toro, lo condujo a través de la ciudad y luego lo ofreció a Apolo en sacrificio. Representaciones del héroe capturando el toro o con el animal ya atado, aparecen en la mayoría de los vasos del ciclo y, además, en casi un centenar de otros vasos de figuras rojas y en los relieves del Tesoro en Delfos, en el Hefestión y en el templo de Posidón en Sunion. A diferencia de la mayoría de hazañas analizadas hasta el momento, la lucha con el toro fue también un tema muy popular entre los pintores de vasos de figuras negras [*242*]. A pesar de que la mayoría de los muchos vasos de figuras negras datan de finales del siglo VI o principios del V, el primero es de alrededor de 540. En algunos de los vasos de ejecución más precipitada, resulta difícil determinar si el pintor pretendía representar a Teseo o a Heracles. Sin embargo, como norma general, en las escenas de Heracles el héroe lleva barba y hay un carcaj colgado cerca, mientras que en las mismas Teseo no suele llevar barba. Atenea, a quien no se muestra con regularidad como la patrona de Teseo en otras escenas, aparece a menudo en ésta. En algunas representaciones observa la escena una mujer sin nombre, a quien se ha identificado como Medea y como una ninfa local.

Una frustrada Medea persuadió a Egeo de que el peligroso forastero debía ser envenenado y sólo en el último momento, cuando Egeo reconoció la espada, arrojó al suelo la copa que sostenía Teseo. La escena del reconocimiento de la espada formaba parte sin duda de una obra teatral de Eurípides titulada *Egeo*, que se puso en escena después de 450. Por otra parte, la escena que aparece en una crátera apula de principios del siglo IV refleja probablemente una representación de esta obra [*243*]. Teseo derrama una libación de vino sobre un altar, mientras Egeo examina la espada y una afligida Medea se aleja hacia la izquierda.

En algunas versiones el reconocimiento es posterior a la captura del toro, gesta que el héroe llevó a cabo al servicio de Atenas. Algunas fuentes cuentan que el toro había matado a Androgeo, hijo de Minos de Creta, y que por este motivo Atenas debía pagar un tributo anual de siete muchachos y siete muchachas a Minos. Los jóvenes enviados a Creta permanecían encerrados en un laberinto que Dédalo había diseñado para contener al Minotauro, un monstruo mitad toro mitad hombre, resultado de la unión entre la esposa de Minos (Pasífae) y un toro.

Teseo se presentó voluntario, o fue seleccionado, para formar parte del tributo. En la travesía hacia Creta, Minos se jactó de su conexión con los dioses y, para no ser menos, Teseo saltó por la borda y con la ayuda de Anfitrite, la esposa de Posidón, recuperó un anillo que Minos había arrojado al mar para probar al héroe. La inmersión de Teseo en el mar, con Posidón o Anfitrite, es el tema de varios vasos áticos de figuras rojas de la primera mitad del siglo V [*244*] y Pausanias (I, 17, 3) cuenta que este episodio era el tema de una pintura de Micón en el santuario de Teseo en Atenas.

Una vez en Creta, Ariadna, una de las hijas de Minos, se enamoró de Teseo y le entregó un ovillo de hilo para que lo desenvolviera mientras atravesaba el laberinto y así lograría encontrar la salida tras matar al Minotauro, que habitaba en lo más recóndito del laberinto.

A diferencia de las otras hazañas de las que hemos hablado hasta el momento, la lucha de Teseo con el Minotauro era una historia antigua y de ningún modo se limitaba sólo al Ática. La primera representación aparece en un ánfora de relieve beocia de la primera mitad del siglo VII, en la que el Minotauro tiene cuerpo de toro y presumiblemente una cabeza humana con cuernos; pero en una placa con relieves en oro de finales del mismo siglo [*245*] el monstruo adquiere su forma convencional: cuerpo humano y cabeza de toro. Esta lucha es el tema de embrazaduras a lo largo del siglo VI [*246*] y se representa en varios centenares de vasos áticos de figuras negras [*225*, *247*], además de en diversos vasos corintios y calcídicos del siglo VI. También aparece en unos cuantos vasos de ciclo ático y en muchos otros vasos áticos de figuras rojas del siglo V. Antes de la invención del nuevo Teseo se conocía al héroe por esta historia, cuya popularidad continuó incluso después de que se remodelara su imagen.

En la parte posterior de la franja superior del vaso François, Teseo con una lira marca los pasos de un baile en el que participan los muchachos y muchachas atenienses tras su huida del laberinto [*248*]. Ariadna, de pie junto a su nodriza, sostiene con los brazos extendidos una guirnalda en una mano y un ovillo de hilo en la otra, mientras desembarca una nave de jubilosos marineros atenienses que acuden al rescate. A pesar de que fragmentos de obras de figuras negras procedentes de la Acrópolis de Atenas muestran

que Clitias pintó esta escena en más de una ocasión, no encontramos este tema en el arte posterior. No obstante, Teseo con una lira y Ariadna con una guirnalda aparecen en una embrazadura del siglo VII y se les muestra con atributos similares en el cofre de Cipselo. En una embrazadura de principios del siglo VI se muestra a Ariadna con una guirnalda en la mano mientras Teseo lucha con el Minotauro [*246*].

En la *Odisea* (XI, 321) se cuenta que Ariadna murió a manos de Ártemis en la isla de Día (Naxos) por orden de Dioniso, a quien probablemente la joven había abandonado. En versiones posteriores, Teseo abandona a Ariadna, en ocasiones por otra mujer, y Dioniso la rescata y se casa con ella.

No parece que el traicionero comportamiento de Teseo al abandonar a su salvadora fuera aceptado por los poetas que se encargaron de pulir su imagen a finales del siglo VI, y diversas pinturas de vasos de figuras rojas nos indican el método que se utilizó para dar una visión más amable del héroe. En una hydria de figuras rojas de hacia 470, Atenea manda partir a Teseo hacia la izquierda, mientras Dioniso escolta a Ariadna hacia la derecha [*249*]. Cabe presumir que Teseo acude a cumplir su vocación suprema como líder en Atenas y Ariadna consigue un dios. En otros vasos de figuras rojas del siglo V, Atenea guía a Teseo en su marcha mientras Ariadna duerme, pero la esencia del mensaje es la misma. No resulta sorprendente que también aparezcan representaciones de Teseo abandonando a Ariadna en un pequeño número de vasos del sur de Italia.

Como consecuencia de un descuido de Teseo, Egeo creyó que su hijo había muerto y se suicidó, así es que el héroe volvió a Atenas como gobernante. La cronología de otras historias relacionadas con Teseo resulta menos clara, en parte porque algunas de ellas, o fragmentos de algunas de ellas, pertenecen a varias generaciones anteriores al nuevo Teseo.

Contrajo su primer matrimonio con la amazona Antíope (a veces llamada Hipólita), a la que consiguió como recompensa por la ayuda que prestó a Heracles en una expedición al hogar de las Amazonas en Temiscira en el mar Negro o, según otras versiones, a la que raptó en una visita por su cuenta al mismo lugar. Más tarde, una legión de Amazonas puso sitio a Atenas con la intención de rescatarla, mas fueron neutralizadas, con Antíope luchando en el bando de su amante. Según otros relatos, se firmó un tratado para acabar con el conflicto. De su mujer amazona, Teseo tuvo un hijo llamado Hipólito.

El rapto de Antíope era el tema del frontón oeste de un templo de Apolo en Eretria hacia 510 [*250*], en el que Teseo, en presencia de Atenea, sube a la amazona a carro en medio de una batalla. Fragmentos de esta obra han llegado hasta nosotros. Por otra parte, también la lleva hacia su carro en diversos vasos, tanto de figuras rojas como negras, de fines del siglo VI y principios del V [*251*].

El tema de la batalla entre los atenienses y las Amazonas gozó por igual de popularidad entre pintores y escultores a lo largo del siglo V. Varias metopas del Tesoro de los atenienses en Delfos representan episodios de esta batalla. También era el tema de la parte delantera del escudo de Atenea Pártenos [*252*] y uno de los diversos temas del trono de Zeus en Olimpia. Según Pausanias (I, 15, 2; 17, 2) había pinturas con este motivo en la *Stoa Poikile* y en el santuario de Teseo en Atenas. La lucha entre los griegos y las Amazonas aparece literalmente en cientos de vasos, tanto de figuras rojas como negras, pero a no ser que la presencia de Heracles o Teseo esté clara, resulta difícil saber incluso qué batalla es

la que se muestra. La inclusión de Heracles en el friso del templo de Apolo en Bassae [*197*] implica probablemente que en este caso se pretende representar la batalla de Temiscira y no la batalla de Atenas o la de Troya, de la que hablaremos en el capítulo 10.

Existen varias explicaciones sobre lo que deparó el destino a la mujer amazona de Teseo; pero, según todos los relatos, él se casó luego con Fedra, otra de las hijas del rey Minos y hermana de Ariadna, con la que tuvo dos hijos, Acamante y Demofonte. Fedra se enamoró de su hijastro Hipólito y, al rechazarla éste cuando trató de seducirlo, explicó a Teseo que su hijo había intentado abusar de ella. Teseo montó en colera, rezó a Posidón para que destruyera a Hipólito y el dios envió un toro que emergió del mar, asustó a los caballos que tiraban del carro del joven y éstos, trastornados, lo mataron. Arrepentida, más adelante Fedra se ahorcó.

Pausanias (X, 29, 3) cuenta que Polignoto pintó a Fedra en su representación del mundo subterráneo en el Lesche de los cnidios en Delfos y que la forma en que la coloca sobre un columpio, agarrando ambos lados de la cuerda, presumiblemente sugería la forma en que murió, pero no han llegado hasta nosotros representaciones de nuestro período en las que sin duda aparezca ella. Es probable que la obra *Hipólito* de Eurípides sirviera de inspiración para las escenas que aparecen en dos vasos del sur de Italia del siglo IV. En una crátera apula, se muestra a Hipólito conduciendo su carro mientras del mar emerge un toro [*253*].

Homero era conocedor de la amistad que unía a Teseo con Pirítoo, jefe de los lapitas del norte de Tesalia, y las primeras representaciones en las que con toda seguridad vemos a los dos juntos aparecen a principios del siglo VI. Los tres mitos en los que participan son la batalla entre los lapitas y los centauros, el rapto de Helena y el viaje al mundo subterráneo.

En el cuello del vaso François, en el friso situado debajo de la danza de los jóvenes atenienses, lapitas armados luchan contra centauros en una batalla a muerte. Del nombre de Teseo sólo se conserva una parte y la figura de Pirítoo ha desaparecido por completo, pero los nombres de muchos otros lapitas y centauros sí han sobrevivido. Tres centauros con rocas y ramas de árbol golpean a un guerrero llamado Ceneo que se hunde en el suelo.

En un principio Ceneo era una mujer lapita que luego, seducida por Zeus, pidió al dios que la convirtiera en un hombre invulnerable, cosa que hizo. Al no servir las armas para acabar con él, los centauros sólo podían golpearle para enterrarlo. La primera representación de Ceneo es la de un relieve en bronce procedente de Olimpia del último cuarto del siglo VII [*254*], una escena similar a la del vaso François. Más adelante, aparecen escenas parecidas en vasos áticos, tanto de figuras rojas como negras, de los siglos VI y V, también en frisos del Hefestión, en el templo de Apolo en Bassae, en el templo de Posidón en Sunion y en el heróon de Trisa.

En el arte griego aparecen las dos formas de la Centauromaquia en las que participa Teseo. En las escenas más antiguas, la primera es la del vaso François, los lapitas van armados y no se incluye ninguna mujer. En otras, que aparecieron por vez primera hacia 470, los hombres luchan con sus manos como única arma, mientras los centauros tratan de raptar a las mujeres y niños lapitas. La primera de estas escenas podría ser una pintura de Polignoto en el santuario de Teseo en Atenas y que menciona Pausanias (I, 17, 2).

No cabe duda de que las escenas más recientes, y tal vez también las otras, muestran una batalla que estalló durante la boda de Pirítoo con Hipodamía, cuando los centauros se dieron al vino e intentaron abusar de la novia (en la historia de Folo ya quedó patente su intolerancia a la bebida) [*255*]. La representación más celebre de esta batalla es el frontón del templo de Zeus en Olimpia donde Apolo, a quien Pausanias confunde con Pirítoo (V, 10, 8), convierte el caos en orden [*256*, *257*].

Parece ser que durante los períodos arcaico y clásico la Centauromaquia simbolizaba el triunfo de la civilización contra el barbarismo. Además, en el siglo V probablemente hacía referencia de manera bastante explícita a la victoria de los atenienses sobre los persas. Según Pausanias (I, 28, 2), este episodio se representaba en el escudo de la Atenea Prómacos de bronce de Fidias, hecha con los trofeos de guerra que dejaron los persas en Maratón. Plinio (XXXVI, 18) afirma que también se representaba en la sandalia de la Atenea Pártenos de Fidias. Además, era uno de los temas de las metopas del Partenón. La participación de Teseo en la batalla contra los centauros en la boda de Pirítoo se utilizó como tema de algunos frisos del Hefestión y de los templos de Sunion, Bassae y Trisa.

En algún momento, Teseo y Pirítoo hicieron la promesa de que ambos se casarían con una hija de Zeus. Con este objetivo en mente, fueron juntos a Esparta y raptaron a Helena (cuyo nacimiento y posterior rapto por parte de Paris se explica en el capítulo 9) para que perteneciera a Teseo y, como la muchacha no era todavía casadera, la dejaron al cuidado de Etra, la madre de Teseo. Más adelante, los hermanos gemelos de Helena, los Dioscuros, la rescataron y capturaron a Etra mientras Teseo y Pirítoo estaban en el mundo subterráneo, viaje que se analiza en el capítulo 4.

Pausanias (III, 18, 15) cuenta que Pirítoo y Teseo aparecían llevándose a Helena en el trono arcaico de Baticles en Amiclas. Según algunos, las escenas de diversas embrazaduras y de varios vasos áticos de figuras negras, en los que dos hombres jóvenes secuestran a una mujer, representan el rapto de Helena a pesar de que no tienen el nombre. En un ánfora de figuras rojas con inscripciones del último cuarto del siglo VI, Teseo se lleva a la fuerza a una mujer de nombre Corone, mientras Helena corre tras ellos y Pirítoo los sigue [*258*]. Es probable que el pintor invirtiera por error los nombres de las mujeres y que esta escena trate en realidad del rapto de Helena, episodio que aparece también en un pequeño número de vasos áticos de figuras rojas.

Según Pausanias, en el cofre de Cipselo se mostraba a los Dioscuros escoltando a Helena, en una escena presumiblemente muy parecida a las que se catalogan como el rapto de Helena, mientras Etra ha sido arrojada al suelo y una extensa inscripción nos cuenta que los gemelos se llevaron a la madre de Teseo. Luego Etra fue a Troya, donde trabajó como criada de Helena hasta que al final la rescataron los hijos de Teseo, Acamante y Demofonte, tras la caída de Troya. En vasos áticos, tanto de figuras rojas como negras, aparece una escena en la que dos guerreros, cada uno a un lado, se la llevan a otra parte [*259*]. De la *Iliupersis*, en la que a veces participa Etra, hablaremos en el capítulo 9.

Poca cosa más sobre la vida mítica de Teseo se muestra en el arte griego. Sin embargo, según Sófocles, Teseo recibió a un suplicante y deshonrado Edipo tras haber sido este último expulsado de Tebas, y le permitió pasar sus últimos días en Colonus cerca de Atenas. Llegados a este punto, tal vez sea el momento adecuado para tratar de las repre-

sentaciones de mitos que tienen relación con Edipo, acontecimientos que en su mayoría son lo suficientemente conocidos como para que no exista la necesidad de volver a contarlos en este libro.

Según algunas fuentes, la maldición que motivó la caída de Edipo cayó sobre él cuando su padre raptó a Crisipo, uno de los hijos de Pélope, con el que había vivido tras exiliarse de Tebas. Las escenas de varios vasos apulos de figuras rojas de la segunda mitad del siglo IV, en las que Layo se marcha con rapidez en su carro mientras sostiene al muchacho a pesar de sus protestas, se inspiraron probablemente en las representaciones teatrales de una obra de Eurípides que trataba este tema [*260*].

En un ánfora de cuello ática de figuras rojas de mediados del siglo V, un pastor llamado Euforbo lleva al niño Edipo ante un hombre que debe de ser Pólibo, rey de Corinto, quien crió a Edipo como si fuera su hijo [*261*]. El asesinato de Layo figura en los fragmentos de una crátera ática de figuras rojas de hacia 440, pero es la única representación que se conserva sobre este episodio. De hecho, la única parte del mito de Edipo que aparece con alguna regularidad en el arte griego es su encuentro con la Esfinge.

La Esfinge, un monstruo con cuerpo de león y cabeza humana, fue en un principio una invención egipcia y un personaje masculino. Aparece en el arte micénico, pero se introdujo de nuevo en Grecia durante el período arcaico procedente de Oriente, donde se había convertido en mujer. Durante el período arcaico, aparece como motivo decorativo en numerosos tejidos procedentes de todo el mundo griego y se la asocia a menudo con el arte funerario.

La Esfinge aparece en escenas narrativas por vez primera a principios del siglo VI y se la muestra transportando el cuerpo de un joven en una embrazadura de escudo, en vasos áticos de figuras negras y en gemas [*262*]. Se trata presumiblemente de la Esfinge mortal que menciona Hesíodo como la descendiente de Equidna y Ortro, hermana del león de Nemea (y hermanastra de Cerbero), que acabó con la vida de muchos de los jóvenes de Tebas. En algunos relatos Hemón, hijo de Creonte, es el último joven muerto por la Esfinge.

La Esfinge atacando a jóvenes, o llevándoselos, era un tema muy popular entre los pintores áticos de figuras negras de finales del siglo VI. También aparece en un escaso número de vasos de figuras rojas [*263*] y en relieves melianos. Además, según Pausanias, en ambas patas delanteras del trono de Zeus en Olimpia había esculpidos jóvenes tebanos atrapados por esfinges. A menudo se ha señalado el trasfondo erótico de algunas de estas escenas de muerte.

Jóvenes tebanos conversando con la Esfinge, presumiblemente intentado responder a sus enigmas, aparecen en vasos áticos, tanto de figuras rojas como negras, a lo largo de la primera mitad del siglo V. Un identificable Edipo y el monstruo aparecen por primera vez alrededor de 540 en un vaso clazomeniano, pero no encontramos esta escena en vasos áticos hasta principios del siglo V. Este tema aparece en unos pocos vasos de figuras negras, en su mayoría lecythos, y en vasos de figuras rojas [*264*] durante el siglo V y principios del IV. Rara vez aparece en vasos del sur de Italia.

Tras el destierro de Edipo, sus hijos Eteocles y Polinices acordaron compartir el gobierno de Tebas y reinar un año cada uno. Pero una vez en el poder, Eteocles rechazó renunciar a su mando y desterró a Polinices, quien convenció a Adrasto de Argos de que

organizara una expedición guiada por siete grandes guerreros para reclamar sus derechos de nacimiento. La empresa resultó un fracaso y murieron seis de los siete guerreros, entre ellos Polinices. Los dos hermanos se quitaron la vida el uno al otro en un duelo.

En el arte griego se representan varios episodios del mito de los Siete contra Tebas. Los Siete aparecen juntos mientras se preparan para la batalla en una hydria ática de figuras rojas de hacia 470 [*265*], en la que sólo el más joven, Partenopeo, tiene el nombre, al igual que ocurre en el fragmento de una copa laconia de hacia 550, en la que al parecer se mostraba una discusión entre héroes, un tema muy común en este mito.

Anfiarao, un profeta argivo, sabía que la expedición fracasaría y que seis de los siete líderes morirían, así es que intentó convencer a Adrasto de que no se llevara a cabo. Sin embargo, Polinices sobornó a la mujer de Anfiarao para que interveniera a favor de la expedición, entregándole un collar fabricado por Hefesto que Cadmo, el fundador de Tebas, había regalado a su mujer Harmonía, hija de Ares y Afrodita.

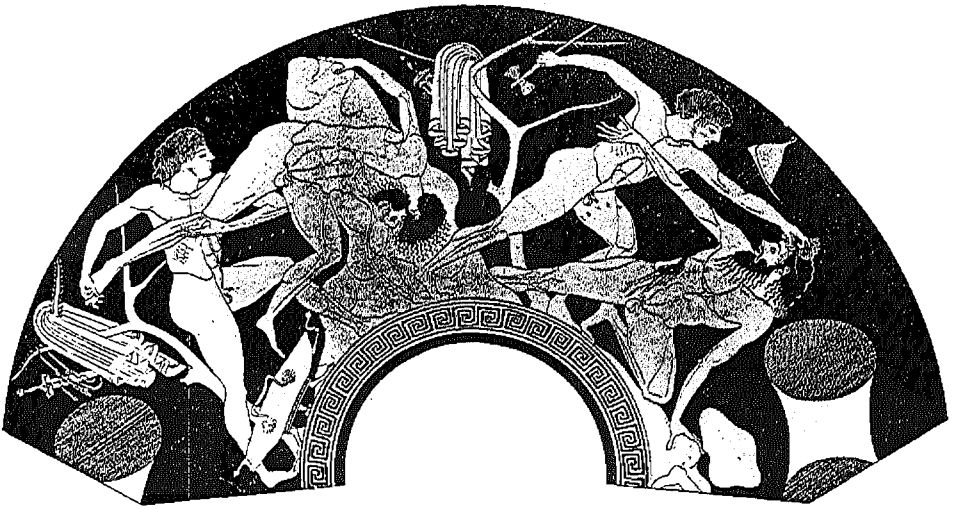
En varios vasos áticos de figuras rojas de mediados del siglo v y de un poco después, Polinices ofrece el collar a Erifile, aunque la escena más antigua es la partida de Anfiarao hacia Tebas. Pausanias describe con sumo detalle la representación de este tema en el cofre de Cipselo, y una escena sobre una de las últimas cráteras corintias cuenta con similitudes destacables tanto en lo que se refiere a los detalles como a la concepción general [*266*]; en un ánfora de cuello ática de figuras negras de hacia 550 aparece una vez más una escena en la que se repiten los detalles mencionados anteriormente con una fidelidad destacable [*267*]. La partida aparece en otros vasos de figuras negras y en relieves de marfil, pero su primera representación es la de un relieve en bronce procedente de Olimpia [*268*]. En todas estas obras, Anfiarao mira hacia atrás mientras va en su carro. A menudo están presentes Erifile, que en ocasiones sostiene su collar, y su hijo Alcmeón, a quien se pedirá que vengue la muerte de su padre. En un pequeño número de vasos de figuras rojas en los que se representa este tema, Anfiarao se despide a pie de Erifile en presencia de Alcmeón y, en una crátera de figuras rojas de hacia 440, entrega al joven una espada que más adelante utilizará para matar a su madre.

Una representación de la batalla de Tebas en sí aparece en una crátera de volutas ática de hacia 440 [*270*], en la que se muestra el carro de Anfiarao hundiéndose en el suelo al pasar por la grieta abierta en la tierra por un rayo de Zeus, quien le concedió la inmortalidad.

Antígona, la hija de Edipo que con tanta intensidad retrató Sófocles, no es una figura importante en el arte griego y sólo la encontramos en un escaso número de vasos del sur de Italia. Por otra parte, Ismene, la otra hija que tuvo Edipo con Yocasta, aparece en una escena poco corriente en un ánfora corintia de mediados del siglo VI [*269*]. Tideo, uno de los Siete que lucharon en Tebas, blande una espada y agarra a Ismene, la cual se reclina con el pecho desnudo sobre un *kline* a punto de recibir una estocada. Detrás, un desnudo Periclímeno, un hijo de Posidón que luchó contra los Siete en Tebas, se apresura a marcharse, presumiblemente tras haber sido descubierto perpetrando el crimen. El asesinato de Ismene también aparece en fragmentos de un vaso ático de la misma época. Esta antigua historia, de la que no se conserva ninguna versión literaria, no fue una de las elecciones de los dramaturgos del siglo v.

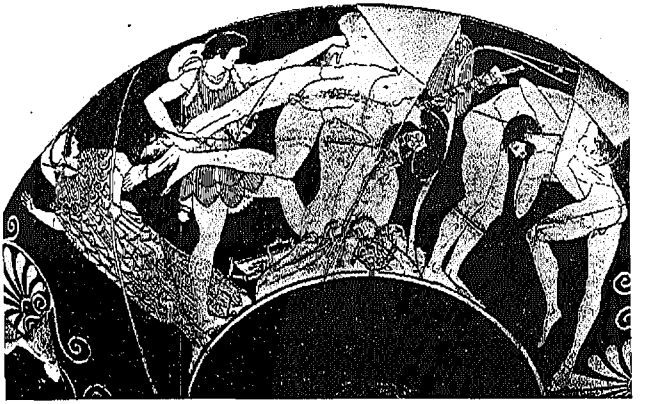
235 Lecythos ático de figuras rojas del Pintor de Sabouroff, procedente de Sicilia. Teseo recuperando los *gnorismata*. Teseo levanta una gran roca y descubre la espada que su padre, Egeo, había dejado debajo. En la otra cara de la roca (no se muestra) su madre permanece en pie mirándolo. Hacia 470.

236 (*abajo*) Crátera de cáliz ática de figuras rojas (véase *118*). Registro superior. Las hazañas de Teseo. Teseo se inclina sobre su lanza y habla con Sinis, quien dobla un árbol hacia abajo. Teseo levanta la roca debajo de la que se esconde la espada mientras Piteo (?) observa los acontecimientos. Hacia 430. 39,5 centímetros.

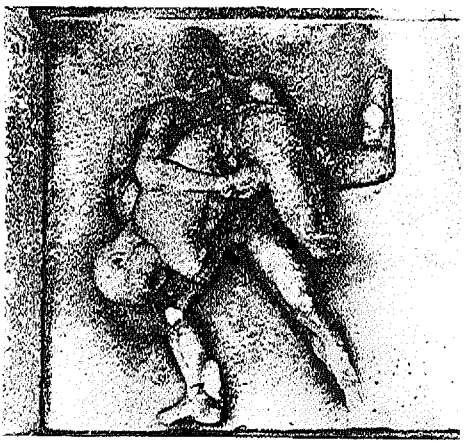


237 Copa ática de figuras rojas pintada por Onésimo, de Cerveteri. Las hazañas de Teseo. Teseo tira a Escirón por un precipicio, indicado mediante la gran roca que hay a su lado. Obsérvese la palangana para baños de pies que hay en el suelo debajo de Teseo. Teseo ataca a Procrustes con un hacha y en ambas escenas la espada y la capa del héroe cuelgan de un árbol a su lado.

238 Copa ática de figuras rojas del pintor Duris, procedente de Vulci. Teseo, con una espada, ataca a la cerda de Cromión mientras Fea le suplica que lo perdone; Teseo arranca una rama de un árbol y se prepara para atar a Sinis a ella. Hacia 480.



239 (*cara B de 238*) Atenea mira cómo Teseo arroja a Escirón desde las rocas. Obsérvese la palangana para baños de pies y la tortuga antropófaga; Teseo lucha con Cerción y lo levanta del suelo.



240 (*arriba*) Relieve en piedra caliza, friso procedente del heróon en Trisa. Las hazañas de Teseo. Teseo levanta la piedra; arroja a Escirón desde un acantilado sobre la tortuga y los peces que esperan abajo; dobla el árbol al que atará a Sinis. Hacia 400.

241 (*derecha*) Relieve en mármol, metopa del Hefestión en Atenas. Teseo y Cerción. Hacia 450.

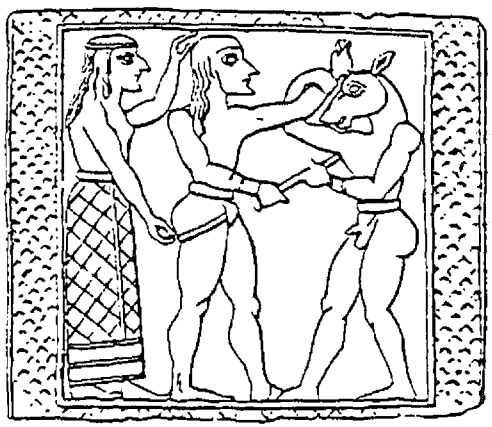
242 (*abajo*) Ánfora ática de figuras negras, de Vulci. Teseo y el toro de Maratón. Teseo, literalmente bajo la égida de Atenea, captura el toro. Hacia 500. 2,5 centímetros.

243 (*arriba*) Crátera de campana apula de figuras rojas. Reconocimiento de Teseo por parte de Egeo. Teseo, que lleva sombrero y capa de viajero y sostiene su mazo, derrama una libación sobre un altar. Al mismo tiempo, Egeo, cuyo cetro descansa en el pliegue de su codo, reconoce la espada y el casco; Medea se da cuenta de que su plan para eliminar a Teseo ha fracasado. Hacia 380. 38,8 centímetros.

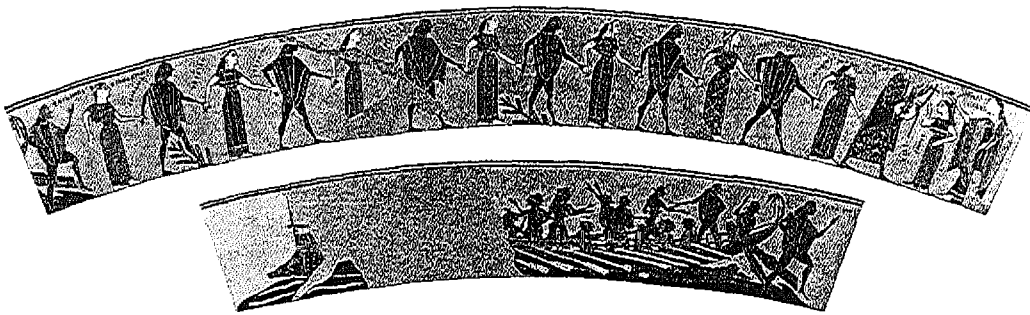
244 (*derecha*) Copa ática de figuras rojas pintada por Onésimo, de Cerveteri (véase *237*). Teseo bajo el mar. Sostenido por un pequeño tritón, Teseo recibe el saludo de Anfitrite, quien le regalará una guirnalda, ante la mirada de Atenea. Hacia 500.

245 (*abajo*) Relieve en oro, placa procedente de Corinto. Alentado por Ariadna, Teseo ataca al Minotauro con una espada. Hacia 650. Anchura, 4 centímetros.

246 (*abajo, derecha*) Relieve en bronce, panel de embrazadura de escudo procedente de Olimpia. Teseo y el Minotauro. Entre ellos está Ariadna con una guirnalda. Hacia 560.



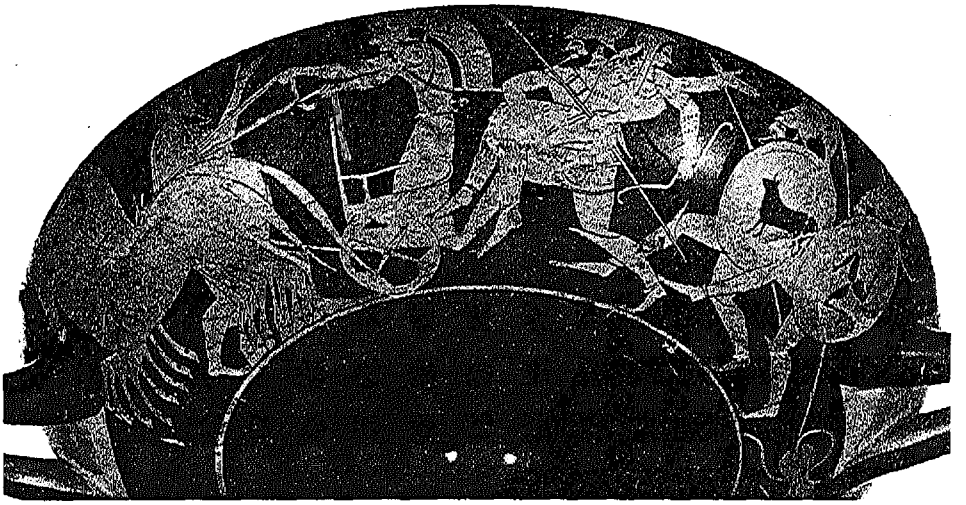
247 Ánfora ática de figuras negras del Grupo E. Vulci. Teseo y el Minotauro. Teseo clava su espada al Minotauro ante la mirada de dos jóvenes y dos mujeres. Aunque en esta ocasión se pueda interpretar que los espectadores son jóvenes atenienses, en otras escenas contemporáneas aparecen figuras similares que no es posible que tengan conexión alguna con el mito representado y son simplemente parte del diseño formal. Hacia 540.



248 Vaso François (véase *1*). La danza de los jóvenes atenienses. Con Teseo a la cabeza, los muchachos y muchachas atenienses se dan la mano y bailan frente a Ariadna, quien sostiene una guirnalda y un ovillo de hilo y va acompañada por su nodriza. Detrás de ellos unos marineros se regocijan al desembarcar para recoger a sus pasajeros. Hacia 570.

249 Hydria ática de figuras rojas del Pintor de Sileo, de Vulci. Teseo abandonando a Ariadna. Atenea acompaña a Teseo, que se marcha hacia la izquierda, mientras Dioniso conduce a Ariadna hacia la derecha. Hacia 470.

250 Grupo frontal en mármol procedente del templo de Apolo en Eretria. El rapto de Antíope. Teseo sube a la reina de las Amazonas Antíope a su carro. Atenea ocupaba el centro del frontón y la pareja se situaba a la derecha de ella. Hacia 500. 1,12 metros.

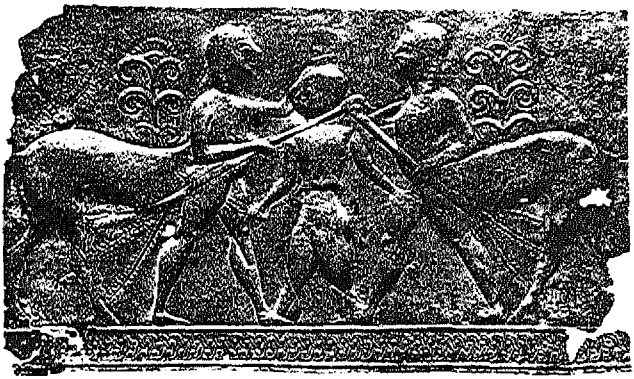


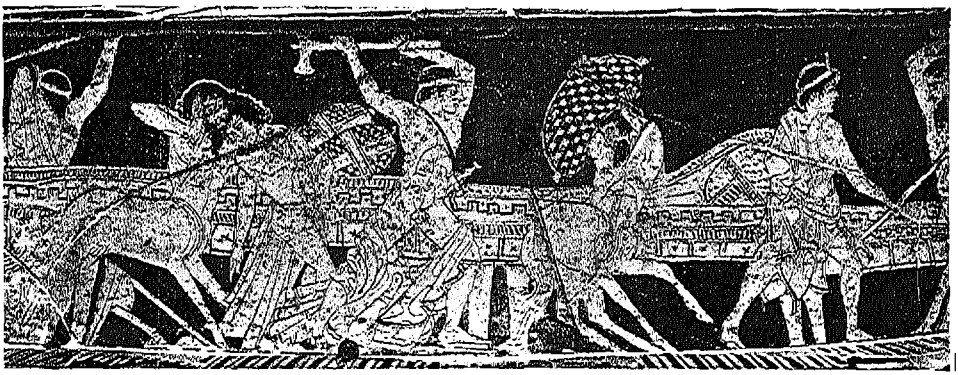
251 Copa ática de figuras rojas pintada por Olto. Teseo lleva a Antíope hacia su carro, que los está esperando, mientras sus compañeros lo siguen. Los motivos del escudo son un toro y un *triskeles* (tres piernas unidas). En la otra cara del vaso (que no se muestra) guerreros a caballo luchan contra Amazonas. Hacia 510.

252 Escudo de mármol de Atenas. «Escudo de Strangford». Copia romana del escudo que sostenía la Atenea Pártenos de Fidias. En el centro hay un gorgoneion y alrededor guerreros luchando contra Amazonas. En el interior había pintada una Gigantomaquia, de la que se conservan restos. Diámetro, 50 centímetros.

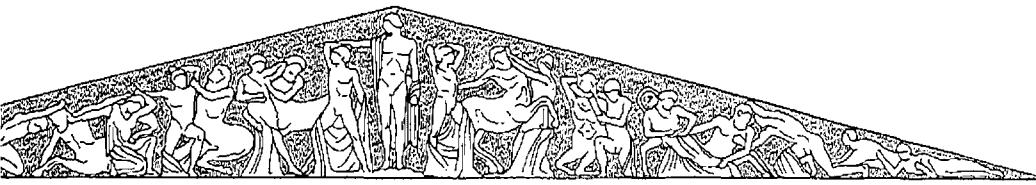
253 Crátera de volutas apula. La muerte de Hipólito. Hipólito conduce un carro, mientras un toro emerge del mar y una furia con una serpiente en la mano agita la antorcha que sostiene en la otra. Detrás del carro, un anciano observa la escena aterrorizado. Hacia 340.

254 Relieve en bronce, de Olimpia. Ceneo. Dos centauros utilizan ramas para hundir a Ceneo en el suelo, no sin que a éste le haya dado tiempo de herir a uno de ellos con su espada. Hacia 630.

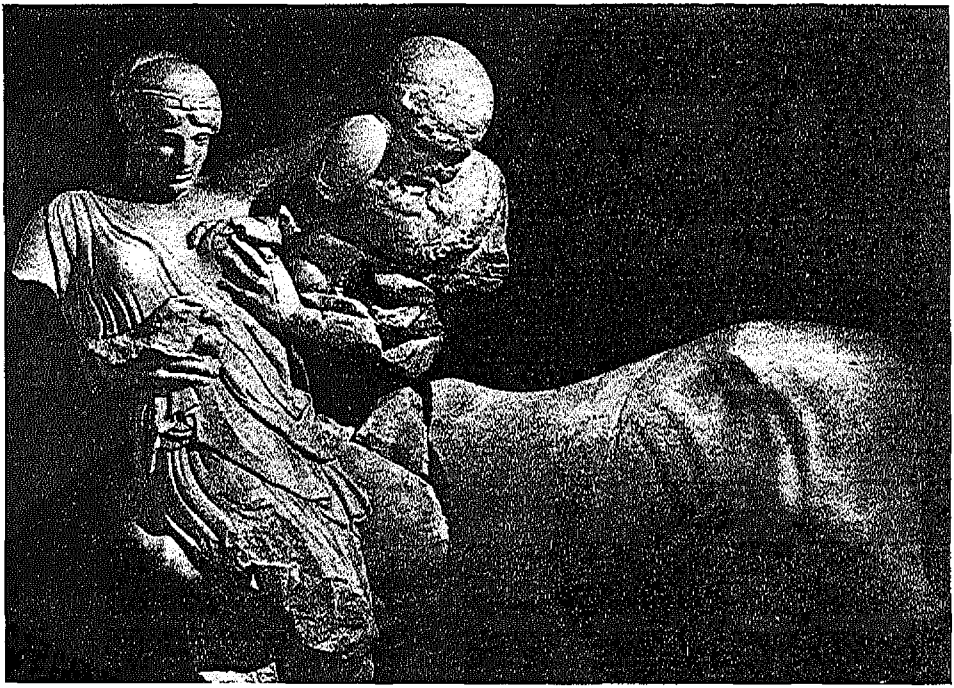




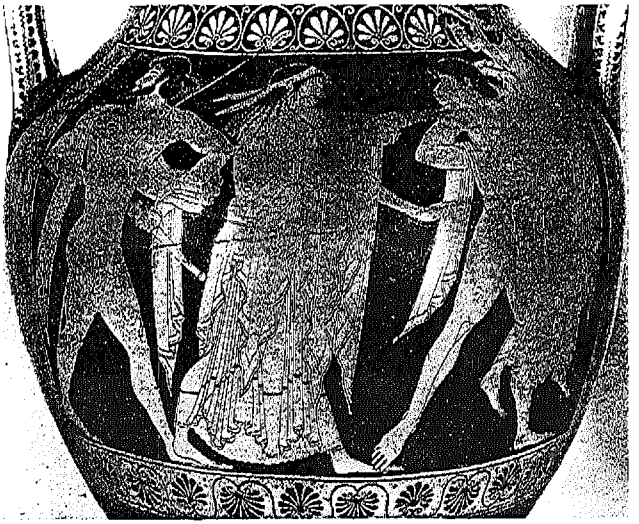
255 Crátera de volutas ática de figuras rojas, de Italia. La boda de Pirítoo. Teseo ataca con un hacha a un centauro y éste utiliza como escudo una almohada que ha cogido de uno de los *klines* donde los lapitas estaban celebrando la boda de Pirítoo. A la derecha y a la izquierda, lapitas luchan contra centauros. Hacia 450.



256 Reconstrucción del frontón oeste del templo de Zeus en Olimpia. La batalla de los lapitas y los centauros en la boda de Pirítoo. En el centro se encuentra Apolo, el brazo levantado para convertir en orden el caos de la batalla que se ha desencadenado alrededor de él. Hacia 460.



257 Grupo en mármol procedente del frontón oeste del templo de Zeus en Olimpia. El centauro Euritión lucha con Deyanira, la prometida de Pirítoo. 2, 35 metros.



258 Ánfora ática de figuras rojas pintada por Eutímides, de Vulci. El rapto de Helena (?). Teseo se lleva a una mujer que tiene el nombre de Corone, mientras otra mujer, etiquetada aquí Helena, intenta detenerle, y su compañero Pirítoo le sigue. Es probable que sin darse cuenta el pintor invirtiera los nombres de las mujeres y que se trate de una representación del conocido rapto de Helena. Hacia 510. 57,5 centímetros.

259 Crátera de cáliz ática de figuras rojas pintada por Misón. Acamante y Demofonte con Etra. Acamante y Demofonte se llevan a su abuela Etra tras la caída de Troya. El pelo corto de la mujer indica su condición de sierva; el bastón, su edad. Obsérvense los motivos de los escudos, un Pegaso de figuras rojas y un centauro de figuras negras con una rama de árbol. Hacia 500. 40,5 centímetros.

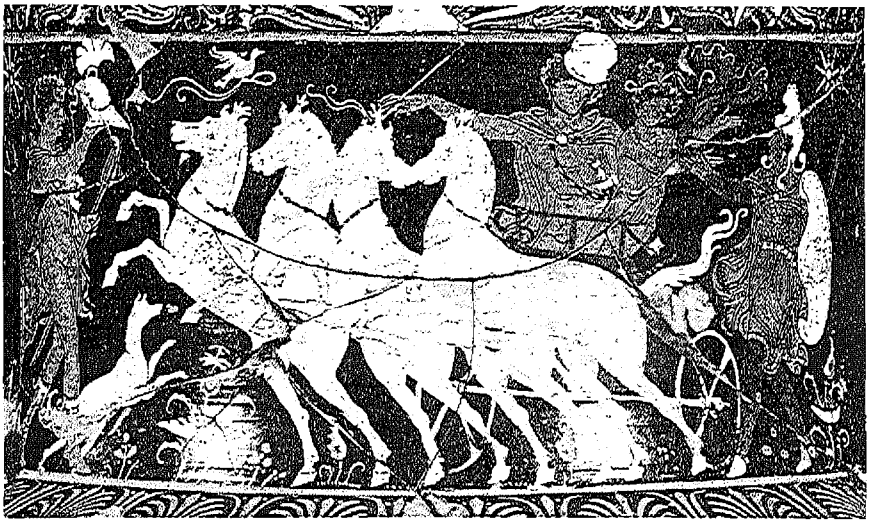
Página siguiente

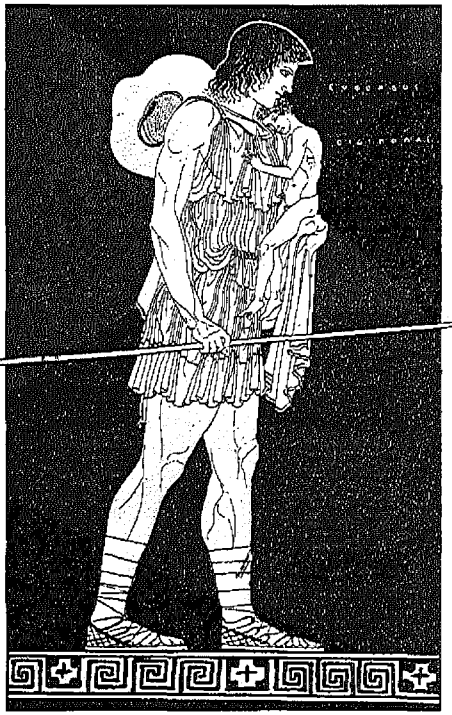
260 (*arriba*) Crátera de volutas apula. El rapto de Crisipo. Layo retiene al joven Crisipo mientras se marcha a toda prisa con él en su carro. Detrás del carro hay un guerrero vestido a la manera oriental; delante, un cazador con un perro. Hacia 310.

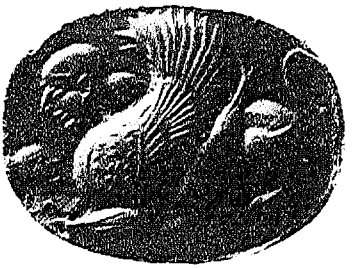
261 (*centro, izquierda*) Ánfora ática de figuras rojas del Pintor de Aquiles, de Vulci. Euforbo con el niño Edipo. El pastor, vestido como un viajero, lleva el niño a un hombre (que no se muestra) que debe de ser el rey Pólibo de Corinto. Hacia 450.

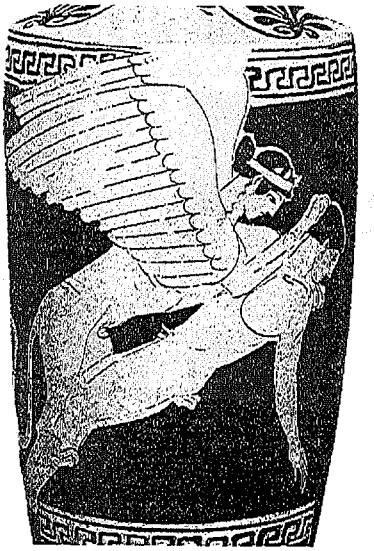
262 (*centro, derecha*) Escarabeo cornelio, de Orvieto. Una esfinge alada transporta el cuerpo de un joven. Hacia 500. Longitud, 1,2 centímetros.

263 (*abajo, derecha*) Lecythos ático de figuras rojas. Una esfinge alada transporta el cuerpo de un joven. Hacia 470.





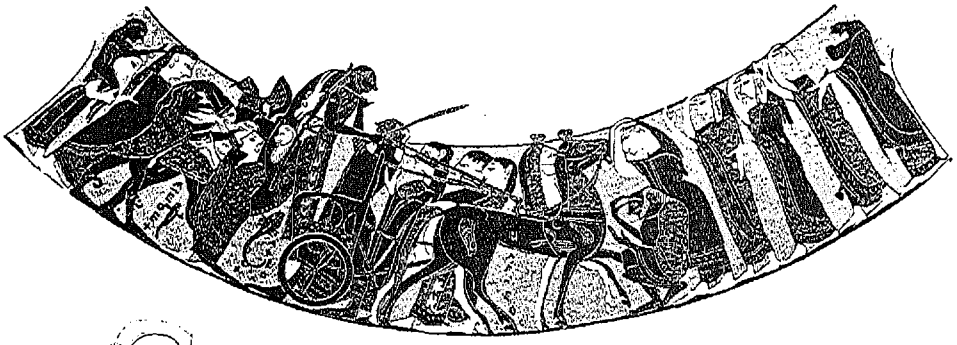


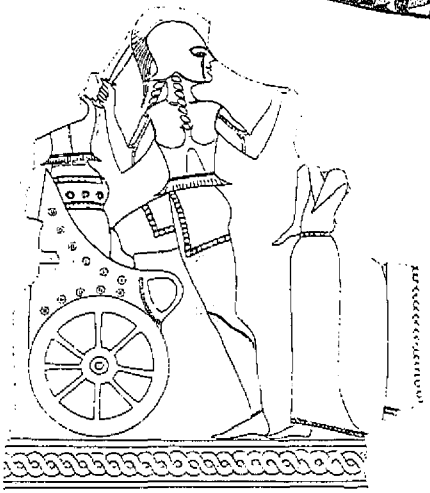


264 Copa ática de figuras rojas, de Vulci. Edipo y la Esfinge. Edipo, con sombrero, botas y capa de viajero, se sienta en una roca y reflexiona sobre el enigma de la Esfinge, que está sentada en lo alto de una columna jónica. El motivo floral junto a la columna es meramente decorativo. Hacia 470.

265 (*abajo*) Hydria ática de figuras rojas. Los Siete contra Tebas. Sólo una figura tiene el nombre, Partenopeo, el joven que está a punto de cortarse el cabello con una espada, pero con ese nombre se pueden identificar prácticamente con toda seguridad a los otros seis como los guerreros que lucharon en Tebas contra Eteocles. Vemos aquí a los guerreros preparándose para la batalla. Hacia 460. 35 centímetros.

266 Crátera de columna corintia, de Cerveteri. La marcha de Anfiarao. Anfiarao se sube a su carro y mira hacia atrás, donde se encuentra Erífile, quien lleva en la mano el collar con el que ha sido sobornada.

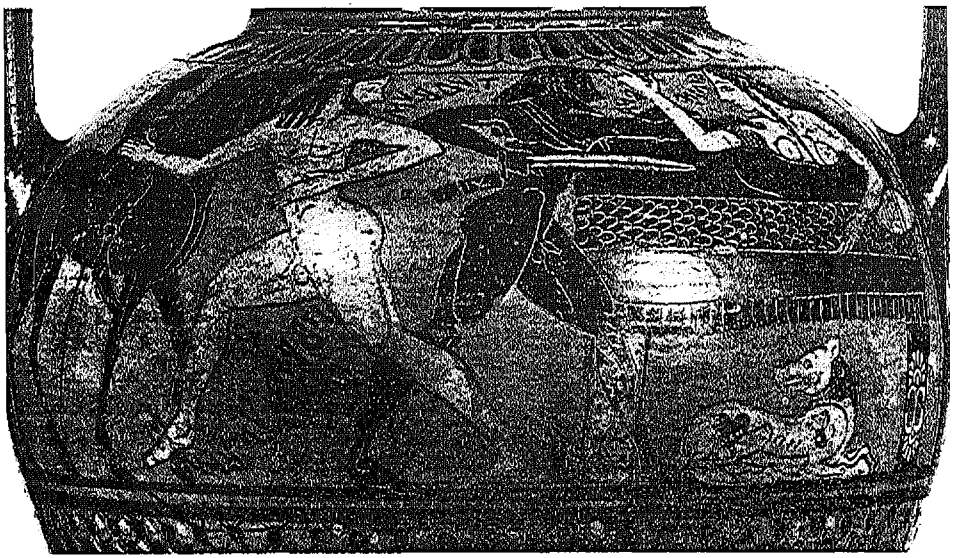


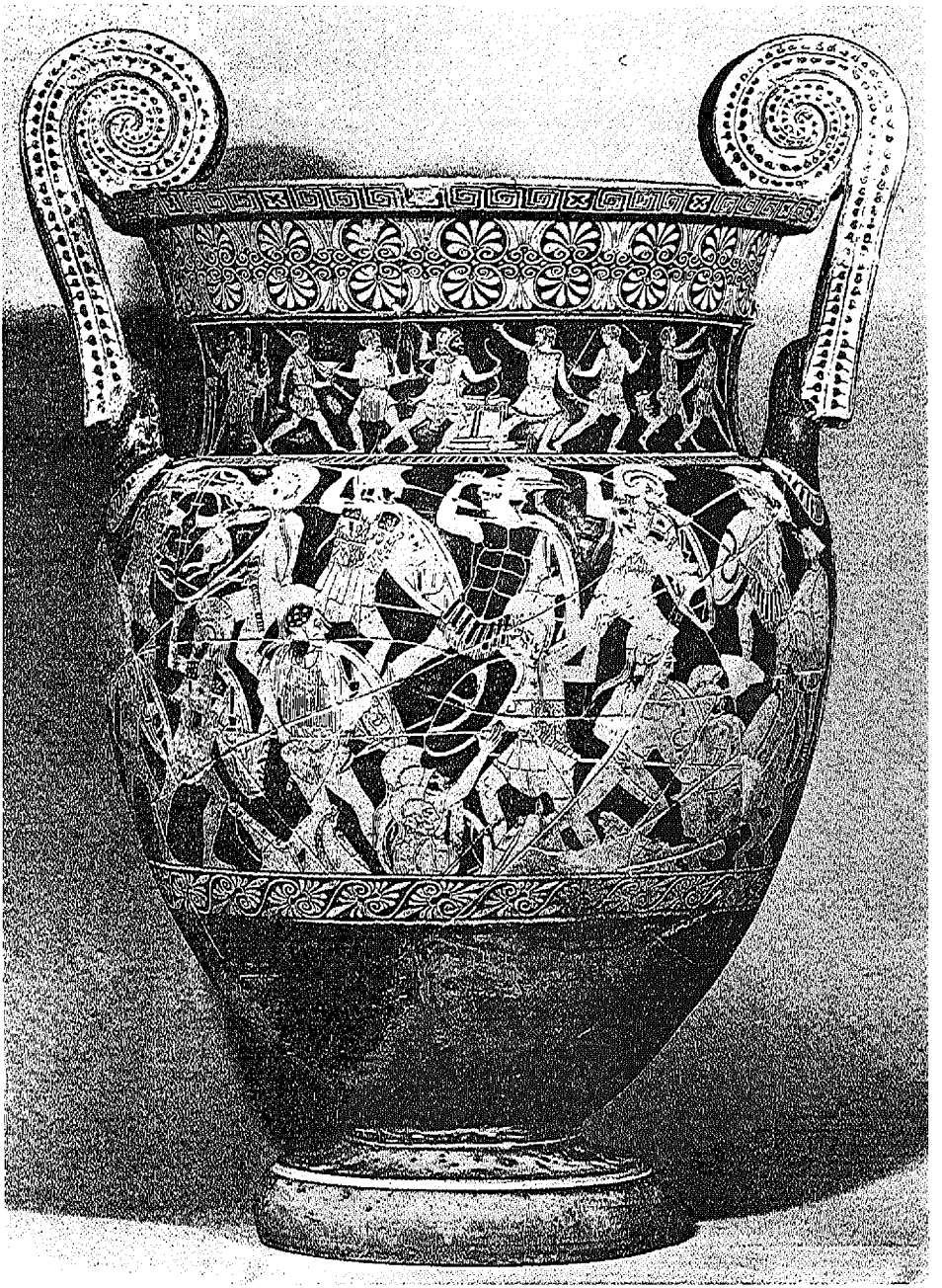


267 (*arriba*) Ánfora «tirrena» de figuras negras ática, procedente de Tarquinia. La marcha de Anfiarao. Un grupo de ancianos de ambos sexos se lamenta, mientras Anfiarao se prepara para subir a su carro. Obsérvense a la mujer que sostiene un niño y al joven que intenta alcanzar a su padre. Hacia 550.

268 (*izquierda*) Relieve en bronce, de Olimpia. La marcha de Anfiarao. El auriga ya está en el carro mientras el guerrero, empuñando su espada, sube y mira hacia atrás a una mujer que sostiene un niño. Fines del siglo VII.

269 (*abajo*) Ánfora corintia, de Cerveteri. La muerte de Ismene. Tideo blande su espada y se prepara para matar a Ismene, que está tumbada medio desnuda en un *kline*, mientras Periclímeno huye. La decisión del artista de pintar a Periclímeno de blanco parece más un asunto relacionado con el diseño que con el significado. Por lo general el blanco se reservaba para la piel femenina. Hacia 550. 32 centímetros.





270 Crátera de volutas ática de figuras rojas, procedente de Espina. Los Siete contra Tebas. En la parte inferior de la escena, el carro de Anfiarao se hunde en el suelo en el fragor de la batalla. En el cuello del vaso, Heracles y Busiris. Hacia 440. 62 centímetros.

Los Argonautas. La caza del jabalí de Calidón

Muchos de los griegos más nobles de la generación anterior a la guerra de Troya, incluidos varios de los que hemos presentado en estas páginas, participaron en dos expediciones heroicas: el viaje de la nave *Argo* en busca del vellocino de oro y la caza del jabalí de Calidón. Los mitos de estas dos empresas son el tema perfecto para finalizar nuestro estudio de los primeros héroes.

Jasón de Yolco, en Tesalia, es la figura central en las historias del viaje de la nave *Argo*. Su tío Pelias, rey de Yolco, quien se las había apañado para usurpar el trono a su legítimo poseedor, el padre de Jasón, convenció a su sobrino de que fuera a Cólquide, en el mar Negro, y consiguiera un vellocino de oro que colgaba de un árbol en un bosquecillo propiedad de Ares, donde lo custodiaba un dragón. La esperanza del monarca era, por supuesto, que Jasón pereciera en su intento, pero resulta evidente que Pelias no contó con la ayuda que Jasón iba a recibir por parte de los jóvenes más nobles de Grecia, que al parecer justo en ese momento estaban ansiosos de aventuras.

El vellocino de oro, objeto de la búsqueda, provenía de un carnero que Frixo, un noble beocio, había sacrificado en Cólquide. Cuando su perversa madrastra había planeado ofrecer al noble en sacrificio, su madre biológica lo colocó junto a su hermana Hele sobre un carnero con vellocino de oro que le había regalado Hermes, en el que escaparon volando por encima del mar. Sin embargo, durante el viaje Hele cayó al agua y se ahogó, y la parte del mar sobre la que cayó recibe el nombre de Helesponto en su honor. Frixo llegó sano y salvo a Cólquide en el mar Negro y dejó colgado el vellón en el bosque, donde un dragón se convirtió en su guardián.

La primera obra que representa con toda seguridad a Frixo sobre el carnero es un fragmento de un relieve en mármol procedente de Olimpia (hacia 500), y no es un tema que resulte extraño encontrar en vasos a lo largo del siglo V. Frixo montado en el carnero, o agarrándose a él, mientras el animal vuela por los aires aparece en un anillo de oro [*271*] y en varios vasos áticos de figuras rojas. En uno de los mismos se muestra a Ino, su madrastra, persiguiéndolo con un hacha. Encontramos también escenas de Frixo (o en ocasiones Hele) sobre el carnero volador en vasos del sur de Italia [*272*]. En varios relieves melianos de hacia 460, los dos hermanos van montados en el carnero. Pausanias (I, 24, 2) nos habla de una estatua en la Acrópolis de Atenas de Frixo sacrificando el carnero y de varios vasos del sur de Italia en los que aparece conduciendo al animal hacia su sacrificio.

La nave en que se embarcaron los héroes, que se construyó con la ayuda de Atenea y contaba con un tablón de roble oracular procedente del santuario de Zeus en Dodona, recibía el nombre de *Argo*, de ahí que se conozca a sus tripulantes con el nombre de Argonautas. Las diversas listas de los muchos participantes no coinciden de manera exacta, pero de las figuras que hemos mencionado en estas páginas a menudo se incluye a

Teseo, Orfeo, Peleo, Heracles (en alguna) y a los Dioscuros. Además, en el arte griego se representan varios episodios de esta expedición. La primera obra en la que se representa con toda seguridad la nave con los Argonautas son los fragmentos de una metopa del Tesoro de los sicionios en Delfos, de hacia 560 [*273*].

Cuando los Argonautas se detuvieron para conseguir agua en la tierra de los bébrices, los recibió el cruel rey Ámico, un hijo de Posidón que tenía por costumbre retar a los forasteros a un combate de boxeo durante el cual acababa con su vida. Pólux, hermano de Cástor y boxeador célebre, aceptó el desafío y salió vencedor. Según un poema que se ha perdido, los Dioscuros ataron a Ámico a un árbol y lo dejaron en la costa, escena que aparece en un vaso lucano de figuras rojas de fines del siglo V [*274*]. Este tema es común en el arte etrusco durante el siglo IV.

A continuación pararon en Salmideso en Tracia para consultar al adivino ciego Fineo cómo llegar a Cólquide. Éste se comprometió a ayudarles, a condición de que primero le libraran de las Harpías aladas que lo atormentaban robando parte de su comida y echando a perder el resto. Tanto Esquilo como Sófocles escribieron obras sobre Fineo y las razones que explican la plaga de las Harpías son numerosas. En cualquier caso, los alados Zetes y Calais, hijos de Bóreas, las persiguieron hasta que se rindieron (o se comprometieron a no volver a molestar a Fineo).

Elementos de este mito son temas populares entre los artistas en muchas partes de Grecia durante todo el siglo VI y la mayor parte del V. La primera representación de los Boréadas, nombre con el que se conoce a Zetes y Calais, persiguiendo a las Harpías aparece en un louterión ático de figuras negras de hacia 600, pero también lo hace en copas laconias de la década de 570 y en un plato ático de Lido anterior a mediados del mismo siglo.

Pausanias narra que se representaba a Fineo junto a los Boréadas persiguiendo a las Harpías en el cofre de Cipselo y también (III, 18, 15) en el trono fabricado por Baticles en Amiclas. Hasta nosotros han llegado fragmentos de un relieve en marfil de hacia 570 procedente de Delfos [*275*], en el que se incluía a Fineo, los Boréadas y las Harpías. También se conservan fragmentos algo más recientes de una crátera corintia y de una copa calcídica de hacia 530. Fineo con los dos hermanos y/o con las Harpías también es un tema popular en los vasos áticos de figuras rojas del siglo V [*276*], mas no es habitual encontrarlo en los vasos del sur de Italia.

Después de más aventuras, ninguna de las cuales se representa en el arte antiguo, los Argonautas llegaron a Cólquide, donde Jasón pidió al rey Eetes que le entregara el vellocino. El soberano le encomendó dos tareas imposibles, tras el cumplimiento de las cuales le entregaría lo que buscaba. La hechicera Medea, hija del rey Eetes, se enamoró enseguida de Jasón y le ayudó a cumplir las tareas a condición de que la llevara con él al partir. Cuando el rey se echó atrás en su promesa y rechazó ceder la posesión del vellocino, Medea ayudó a Jasón a conseguirlo.

Las fuentes literarias son de poca ayuda a la hora de interpretar las pocas representaciones que han llegado hasta nosotros de Jasón y el dragón. En una copa ática de figuras rojas de hacia 470 [*277*], un enorme dragón vomita el cuerpo desnudo de Jasón en presencia de Atenea, cerca del árbol del que cuelga el vellocino. La enorme serpiente que

vomita un hombre en un alabastrón corintio de finales del siglo VII representa probablemente el mismo tema, lo que demuestra la antigüedad de este episodio. Sin embargo, no se conserva ninguna fuente que nos explique cómo llegó Jasón al interior del dragón o por qué se muestra a Atenea en lugar de a Medea.

Atenea aparece también en otra representación del tema en una crátera ática de figuras rojas de hacia 460 [*278*]. En esta ocasión, observa cómo Jasón intenta alcanzar el vellocino, custodiado por un dragón poco imponente. En otra crátera del mismo pintor en la que encontramos una escena similar, un sátiro sustituye a Jasón y Dioniso a Atenea, lo que nos sugiere que la fuente de inspiración de ambas escenas fue teatral, tal vez las obras de Esquilo. En un pequeño número de vasos del sur de Italia del siglo IV, Jasón arremete contra el dragón en presencia de Medea.

Sólo una de las muchas aventuras que corrieron los Argonautas en su camino de regreso constituye un tema en el arte antiguo, la muerte de Talos. Talos era un hombre fabricado en bronce que entregó Hefesto a Minos, el rey de Creta, y que hacía guardia corriendo alrededor de la isla tres veces al día. Según una de las versiones, cuando Talos intentó evitar el desembarco de los Argonautas, Medea programó su muerte, y ésta es la versión que se representa en una crátera de figuras rojas de fines del siglo V [*279*]. Los Dioscuros atrapan a Talos mientras cae y Medea permanece de pie a un lado, frente a la nave *Argo*, sosteniendo un saco con bordados que contiene presumiblemente sus medicinas y pociones mágicas.

Al regresar a Yolco, Jasón descubrió que durante su ausencia Pelias había provocado la muerte de su padre, Esón. En un acto de falsa reconciliación, Jasón entregó el vellocino a Pelias, pero al mismo tiempo urdió un plan con Medea para vengarse. La hechicera acudió a ver a las hijas de Pelias y las convenció de que gracias a su magia podía devolver la juventud a su padre. Como prueba, cortó en pedazos un carnero y lo convirtió en un cordero hirviéndolo en una caldera. A continuación, las hijas despedazaron a su padre e hirvieron los pedazos sin, por supuesto, obtener el resultado esperado.

La muerte de Pelias a manos de sus inocentes hijas gozó de popularidad entre los pintores de vasos áticos de figuras negras a finales del siglo VI y entre los de vasos de figuras rojas durante la primera mitad del V. A menudo se muestra el carnero dentro de la caldera ante la mirada de Medea y las hijas, y algunas veces también presencia la escena un Pelias con pelo blanco [*280*]. Sólo en un vaso de figuras rojas aparecen únicamente las hijas; una marca el camino, otra lleva un fiale y se muestra dubitativa, y una tercera la incita a continuar valiéndose de una espada.

En los tiempos heroicos, y tal vez en algunas ocasiones más tarde, se celebraban juegos fúnebres en honor de los grandes hombres en los que competían por el premio jóvenes nobles. Los juegos fúnebres de Pelias son el tema de varias obras arcaicas en las que las inscripciones nos permiten identificar este episodio sin lugar a error (los juegos fúnebres de Patroclo también se representan en el arte antiguo: véase el capítulo 9). Es probable que la primera representación sea la de un fragmento de un vaso ático de figuras negras, procedente de la Acrópolis (hacia 570), en el que uno de los dos corredores tiene el nombre de Falero, un participante que Pausanias menciona en su descripción de los juegos tal y como se representaban en el cofre de Cipselo. En una embrazadura proce-

dente de Olimpia [*281*], un boxeador tiene el nombre de Mopso, al igual que en el arca. Además, se tratan de manera bastante detallada los juegos en una crátera corintia de hacia 560, que ya se ha mencionado en el capítulo 7 por su relación con el arca.

Una contienda de estos juegos gozó de singular popularidad entre los pintores de vasos áticos de figuras negras durante la segunda mitad del siglo VI: el combate entre Peleo y la virgen cazadora (*athlete*) Atalanta, del que hablaremos de manera más detallada al analizar la caza del jabalí de Calidón. Este combate, que únicamente menciona Apolodoro, aparece por vez primera en una embrazadura procedente de Perachora (hacia 575) y, más adelante, en varios vasos áticos de figuras negras de mediados del siglo VI y en varios de fines del mismo, en una hydria calcídica de hacia 540 [*282*] y en gemas de principios del siglo V. Rara vez lo encontramos en vasos áticos de figuras rojas, pero es el tema de un relieve meliano. La mayoría de las representaciones muestran el principio de la lucha, cuando Peleo y Atalanta todavía están de pie, agarrándose el uno al otro por los brazos.

Tras la muerte de Pelias, no resulta sorprendente que Jasón y Medea se vieran obligados a abandonar Yolco, por lo que se establecieron en Corinto. Sin embargo, diez años después Jasón dejó a Medea por Glauce, hija del rey Creonte de Corinto. Enloquecida por la traición, Medea envió a Glauce una túnica envenenada que se adhirió a su piel e hizo que ardieran ella y su padre, que había acudido en su ayuda. Luego Medea mató a los hijos que había tenido con Jasón y huyó a Atenas en un carro tirado por dragones para casarse con Egeo. A pesar de que hay otras versiones de la historia, ésta es la utilizada por Eurípides en su *Medea* (y la que nos cuenta Apolodoro) y también la que ilustran los pintores de vasos del sur de Italia. En una crátera lucana de alrededor del año 400, Glauce se acaba de poner la túnica envenenada en presencia de Creonte y de sirvientes; en una hydria y en una crátera lucanas de la misma fecha, Medea pasa en su carro por encima del altar donde yacen muertos sus hijos [*283*]. Vasos procedentes de Campania y Apulia nos dan detalles del asesinato en sí.

Meleagro, hijo del rey de Calidón Eneo, es la figura central del mito de la caza del jabalí de Calidón. Según Homero (*Ilíada*, IX, 529-599), Eneo se olvidó de Ártemis cuando ofrecía sacrificios a los dioses. Furiosa, la diosa envió un monstruoso jabalí que devastó los campos de su reino. Meleagro reunió un grupo de hombres con perros para luchar contra el animal y darle muerte. Autores posteriores facilitaron los nombres de los cazadores y solían incluir entre otros a los Dioscuros, Teseo, Pirítoo, Jasón, Peleo y Atalanta. Además, se añade una relación amorosa entre Meleagro y la cazadora. Según Apolodoro, Atalanta fue la primera en disparar al animal, pero quien lo mató fue Meleagro, que luego entregó la piel a su amada. Homero no establece ninguna conexión entre un tronco ardiendo y la duración de la vida de Meleagro, tal y como hacen algunos escritores posteriores, pero sí relaciona su muerte con la ira que sintió su madre tras la pérdida de sus hermanos.

Los jabalíes y la caza de estos animales son temas populares en el arte arcaico y no es posible afirmar con certeza cuándo una caza es la del jabalí de Calidón, a no ser que aparezca el nombre de los participantes o se incluya una mujer. Una de las primeras representaciones que muestran con toda seguridad este mito se encuentra en el cuello del vaso François [*284*], enfrente del friso con Teseo y los jóvenes atenienses, y en ella la

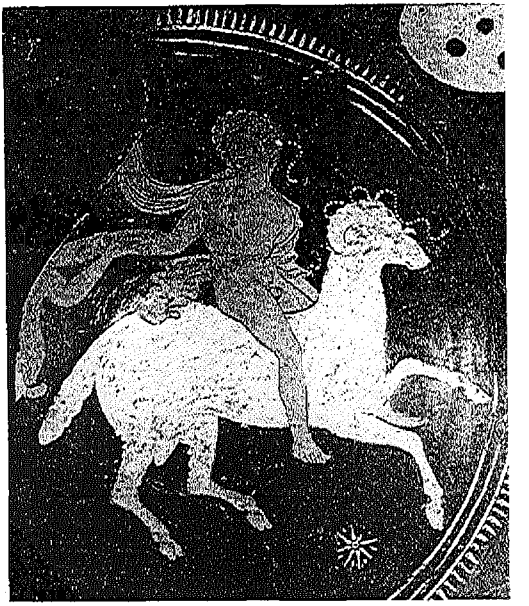
mayoría de los participantes tienen el nombre (incluidos los perros). El enorme jabalí ocupa el centro de la escena. Lo atacan por ambos lados y debajo de su cuerpo yacen un perro y un hombre destripados. Peleo y Meleagro dirigen el ataque frontal y tras ellos van Atalanta y Melanión. Según Pausanias, Melanión también estaba junto a Atalanta en el cofre de Cipselo, lo cual apunta sin duda a la existencia de una historia diferente y probablemente anterior en la que, en lugar de Meleagro, él es el compañero y amante de Atalanta. En los fragmentos de un dinos ático un poco anterior, en el que también se representaba la caza, Atalanta está de pie al lado de un hombre cuyo nombre está inscrito, pero sólo se conservan las primeras dos letras: ME.

Representaciones similares de la caza, con los perros y cazadores colocados de distintas maneras alrededor del jabalí central, aparecen también en varios vasos áticos de figuras negras, la mayoría de ellos de antes del último cuarto del siglo VI, en un ánfora calcídica y en una hydria ceretana. Si se deben o no considerar a los cazadores que atacan a un jabalí en una copa laconia de hacia 560 [*285*] como los participantes de la caza de Calidón, depende de la interpretación que se haga del sexo del segundo cazador. En una metopa del Tesoro de los sicionios en Delfos, de hacia 560, se ha conservado una imagen del jabalí de Calidón.

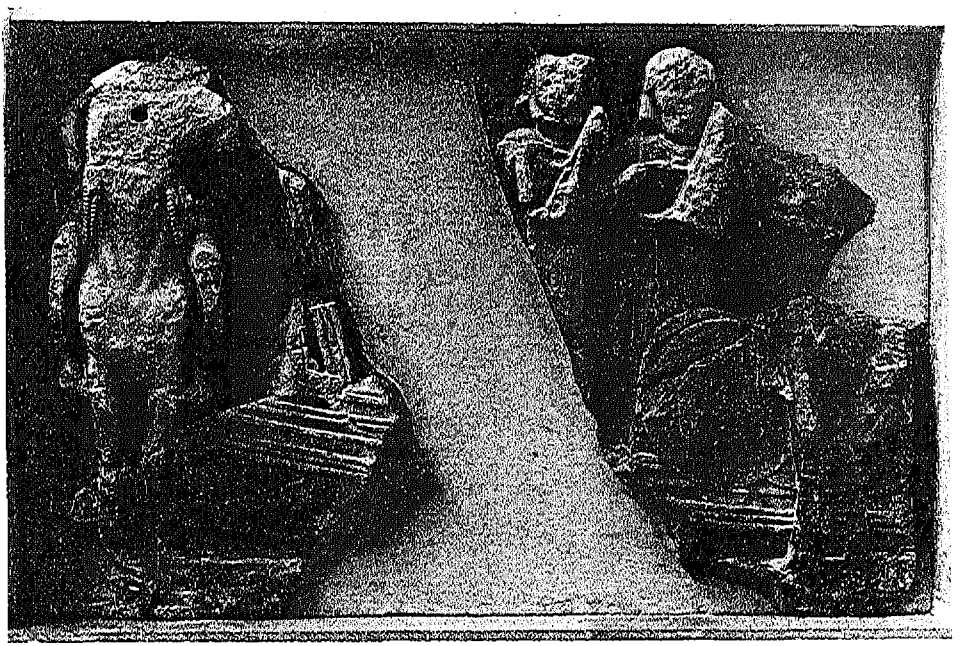
Son escasos los vasos áticos de figuras rojas en los que se represente con toda seguridad este episodio, pero sí aparece sin duda en relieves melianos del siglo V. La mayor parte de la representación de una caza en uno de los frisos del heróon en Trisa (hacia 400) ha llegado hasta nosotros y Pausanias (VIII, 45, 3) nos cuenta que era el tema del frontón este fabricado por Escopas en el templo de Atenea en Tegea, de mediados del siglo IV, obra que el escritor describe con cierto detenimiento. En ese frontón da la impresión que Atalanta ha luchado al lado de Meleagro.

Meleagro y Atalanta aparecen juntos conversando en varios vasos áticos de figuras rojas de fines del siglo V, que tal vez ilustren la obra dramática de Eurípides *Meleagro*, llevada a los escenarios en 416. Una representación del siglo IV podría provenir de la misma fuente. En ella, Tideo y la hermana de Meleagro, Deyanira, ayudan a éste a subirse a un *kline* mientras una mujer, probablemente una arrepentida Altea, irrumpe en la escena corriendo y Peleo y Tetis se lamentan sentados fuera de la casa. No hay ni rastro del tronco ardiendo.

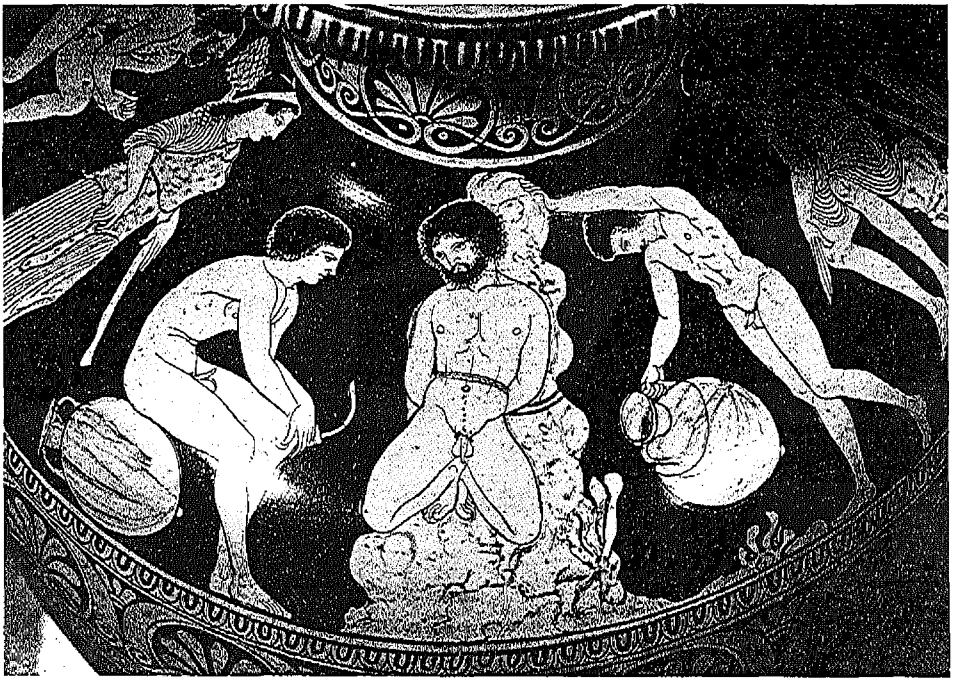
271 Anillo de oro. Frixo y el carnero. Siglo IV. Longitud, 1,5 centímetros.



272 (*derecha*) Plato apulo de figuras rojas. Frixo y el carnero. Hele se agarra al brazo de Frixo mientras se resbala por el lomo del animal. Hacia 320.

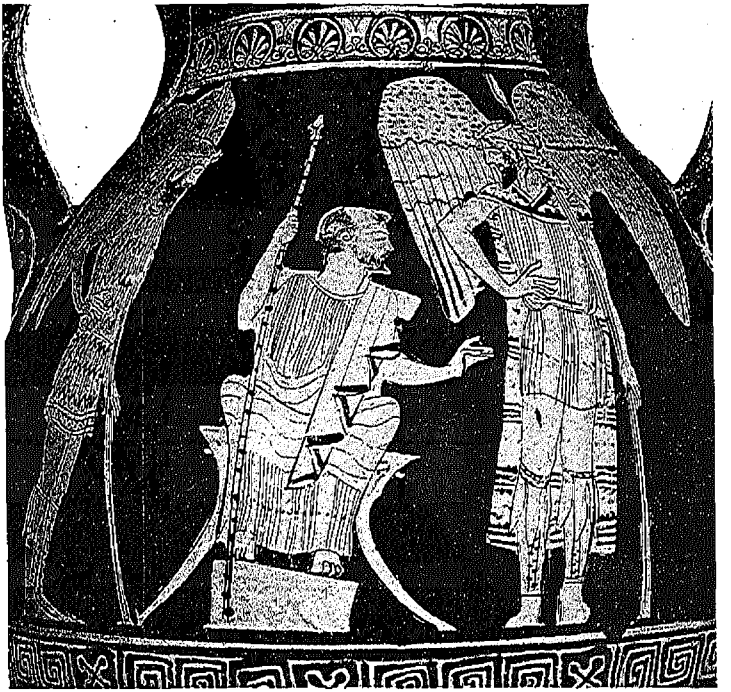


273 Relieve en piedra caliza. Metopa del Tesoro de los sicionios en Delfos. Los Argonautas. Los Dioscuros a caballo (uno de ellos ha desaparecido casi por completo) van uno a cada lado de la nave *Argo*, en la que permanece de pie Orfeo junto a otra figura (ambos con cítaras). Hacia 560. 58 centímetros.



274 Hydria lucana de figuras rojas. Ámico está atado a una roca mientras dos jóvenes, quizá los Dioscuros, cogen agua. Uno de ellos se sienta sobre su jarra y sostiene un estrígilo, una referencia al combate de boxeo en el que Pólux derrotó a Ámico. En el extremo derecho Nice (?) se sienta sobre una roca. A la izquierda están de pie un sátiro y una ménade vestida con una piel de cervato que sostiene un tirso. Hacia 400.

275 Accesorios de marfil con relieves, de Delfos. Una mujer mira hacia atrás a Fineo, cuya mano se puede ver sobre la mesa, mientras dos Harpías se dan a la fuga ahuyentadas por los dos Boréadas. Hacia 570. 7 centímetros.

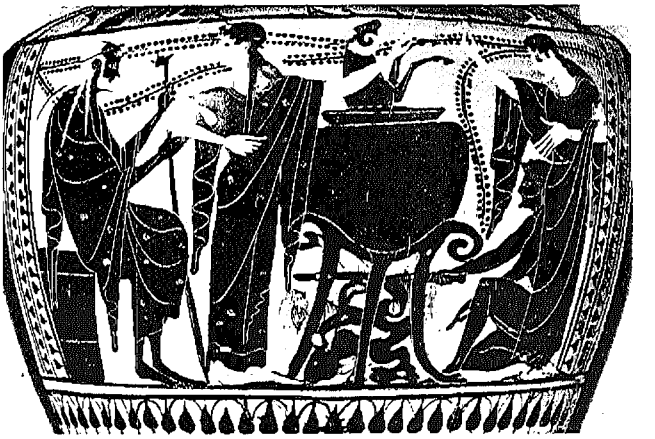


276 (*arriba*) Peliké ática de figuras rojas. Fineo y los Boréadas. Fineo, ciego, sostiene un cetro y se sienta en su trono flanqueado por los alados Zetes y Calaís, con vestimentas tracias. Hacia 450. 21,5 centímetros.

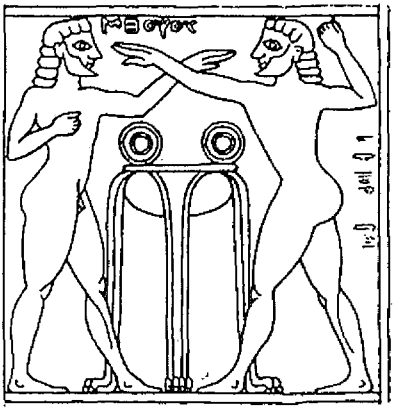
277 Copa ática de figuras rojas pintada por Duris, procedente de Cerveteri. Jasón y el dragón. El dragón barbado devuelve a Jasón ante la mirada de Atenea, quien sostiene una lechuza y se apoya en su lanza. Obsérvese el gorgoneion de su égida y la esfinge de su casco. El vellocino de oro cuelga de un árbol detrás del dragón. Hacia 470.

278 Crátera de columnas ática de figuras rojas del Pintor de Orchard. Jasón y el dragón. Jasón trata de alcanzar el vellocino, que está custodiado por un pequeño dragón, ante la mirada de Atenea y otro dios (?). A la derecha se ve la popa de la nave *Argo* con una cabeza en el poste, una referencia a la capacidad de hablar de la nave. Hacia 460.

279 Crátera de volutas ática de figuras rojas del Pintor de Talos, procedente de Ruvo. Medea, con atuendo oriental, está de pie a la izquierda delante de la nave *Argos* y sostiene su caja de pociones mágicas; mientras, los Dioscuros atrapan a Talos cuando éste se derrumba; Posidón, con su tridente, se sienta a la derecha junto a Anfitrite, que observa. Hacia 400.

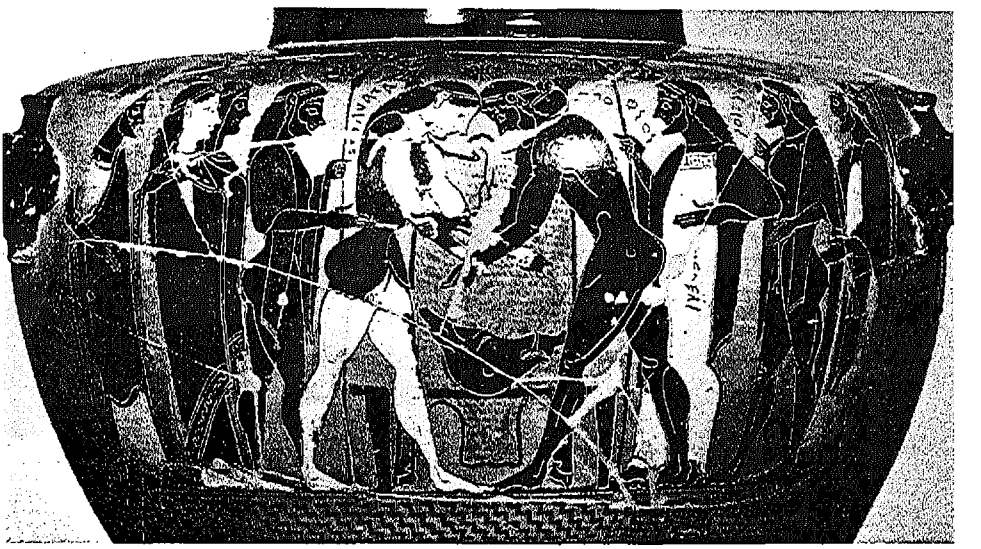


280 (*arriba*) Hydria ática de figuras negras, de Vulci. Medea y el carnero. Pelias, con pelo blanco, sostiene su cetro y observa sentado mientras Medea hace una demostración de su técnica de rejuvenecimiento con un carnero y una caldera hirviendo. Un hombre aviva el fuego que arde bajo el caldero y una de las hijas de Pelias, que está a la derecha, parece querer animar a su padre, pero este además resulta ambiguo. Hacia 510.

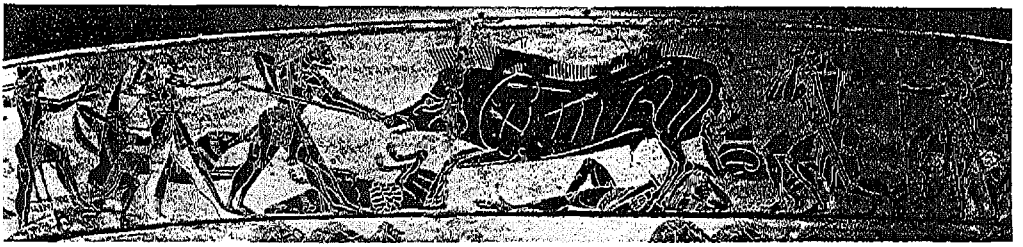


281 (*derecha*) Relieve en bronce. Panel de embrazadura de escudo procedente de Olimpia. Juegos fúnebres de Pelias. Mopso y otra figura boxean por encima de una caldera de trípode. Hacia 570. 68 centímetros.

282 (*abajo*) Hydria calcídica, de Vulci. Peleo y Atalanta. Peleo y Atalanta luchan delante de una piel de jabalí. De los que miran, Mopso y Clitio tienen el nombre. Es probable que la mujer que observa sea una diosa. Esta escena une el mito de la caza del jabalí de Calidón (mediante la piel de jabalí) con los juegos fúnebres en honor a Pelias. Hacia 530.



283 Crátera de cáliz lucana de figuras rojas. Medea, con gorro frigio, conduce un carro del que tiran dragones y está rodeado de rayos que hacen referencia a su abuelo Helio, su dueño. Debajo, una anciana nodriza y un tutor lamentan la muerte de los niños sobre un altar y, a la izquierda, Jasón mira hacia arriba para ver partir a su esposa. Encima, furias aladas observan la escena. Hacia 400. 51,4 centímetros.



284 Vaso François (véase *1*). La caza del jabalí de Calidón. Peleo y Meleagro atacan de frente al jabalí seguidos de Melanión y Atalanta. Un perro y un cazador yacen despedazados bajo la bestia. Obsérvense el arquero con vestimenta escítica en el extremo derecho y las flechas en el costado del jabalí.

285 Copa laconia. Caza de jabalí. Es probable que ésta sea una escena genérica de una caza de jabalí, pero hay quien argumenta que el cazador sin barba es una mujer, Atalanta en este caso, lo que convertiría la escena en la caza del de Calidón. Hacia 560.

La guerra de Troya

La guerra de Troya era el acontecimiento central en el pasado histórico de todos los griegos y el tema de la *Ilíada*, la obra literaria que por encima de cualquier otra definió cómo percibía este pueblo lo heroico y lo divino. No obstante, la *Ilíada* se ocupa sólo de uno de los diez años que duró la guerra y la *Odisea* del regreso, una vez finalizada la contienda, de sólo uno de los héroes. Además, lo más probable es que ambos poemas provengan de tradiciones orales mucho más antiguas. Los poetas posteriores a Homero, que bebían de esas mismas fuentes, escribieron poemas en los que se hablaba de los otros años de la guerra y de los otros regresos tras su finalización. El conjunto de estos poemas recibe el nombre de ciclo épico, aunque de las obras no homéricas sólo se hayan conservado resúmenes.

Dejando a un lado sus formas literarias, muchas de las historias que formaban el ciclo épico debieron de haber sido parte de la herencia común de los griegos durante los períodos arcaico y clásico y, tal y como ocurre con las historias de otros héroes, es posible que convivieran detalles contradictorios y versiones diferentes. Encontrar la respuesta a preguntas como en qué fuente se inspiró un pintor de vasos o un tallista de piedras preciosas queda muy lejos del alcance del presente libro. En cualquier caso, casi siempre incurriríamos en un error si afirmáramos que un artista, sobre todo durante el período arcaico, ilustraba lo que había leído en un texto. Lo correcto es afirmar que el artista narraba una historia que conocía, con imágenes en lugar de palabras.

En este capítulo se intentan analizar las historias de la guerra de Troya, sus causas y consecuencias, a través de la mirada de los pintores de vasos, artesanos del bronce, escultores y tallistas de piedras preciosas, que realizaron sus obras durante los períodos arcaico y clásico. La organización del material se basa, más o menos, en la cronología de acontecimientos extraída de los resúmenes de Proclo sobre los poemas perdidos del ciclo épico y, por supuesto, en la *Ilíada* y la *Odisea*, pero sólo hablaremos de los acontecimientos representados en el arte antiguo.

Debemos iniciar nuestro relato de la guerra con la boda de Peleo y Tetis, un acontecimiento que ya hemos mencionado en el capítulo 3. Según la *Cipria*, el poema que se ocupaba de las causas y las primeras etapas de la guerra, fue en el banquete posterior a la boda donde se plantaron las simientes de la guerra, cuando Éride (la Discordia) inició una disputa entre Hera, Atenea y Afrodita para ver cuál era la más hermosa. Como consecuencia de este episodio se produjeron tanto el juicio de París como el rapto de Helena, y de la unión entre Peleo y Tetis nació Aquiles, el más grande de los héroes griegos.

Tetis era una nereida o ninfa marina, hija de Nereo, de quien estaban enamorados Zeus y Posidón. Probablemente al descubrir que estaba destinada a tener un hijo más poderoso que su padre, ambos se echaron atrás en sus propuestas de matrimonio y con-

certaron el matrimonio de Tetis con Peleo, un nieto mortal de Zeus. Sin embargo, primero Peleo tenía que atrapar a Tetis, a quien su padre había dotado de la facultad de cambiar de forma y, tal y como hiciera Heracles con Nereo, lo consiguió pegándose a ella durante todas sus metamorfosis. A la posterior boda y banquete asistieron todos los dioses.

Pausanias afirma que en el cofre de Cipselo se mostraba a Peleo agarrando a Tetis, de cuya mano salía una serpiente. Se puede entender en este caso el significado de la serpiente a través de las representaciones de un gran número de vasos áticos de figuras negras de la segunda mitad del siglo VI y de vasos de figuras rojas principalmente del primer cuarto del siglo V, en los que se representan las transformaciones de Tetis mediante serpientes y felinos que rodean sus miembros y permanecen en sus hombros y brazos. En un relieve meliano de mediados del siglo V [*286*] se representan mediante un simple león. Aunque no siempre se indiquen estas transformaciones, normalmente se puede distinguir esta escena del combate entre Peleo y Atalanta gracias al modesto vestido de Tetis y a su manifiesto deseo de escapar.

En una crátera corintia de hacia 560 se muestra una versión un tanto diferente en la que Peleo sale de su escondite detrás de un altar y persigue a las Nereidas que huyen. Además, la persecución en vez de la lucha aparece en vasos áticos durante la segunda mitad del siglo V [*287*] y la reemplaza casi por completo hacia 450. Este tema sólo se encuentra en unos pocos vasos apulos, la mayoría de los primeros que se fabricaron.

Ya hemos analizado con cierto detenimiento la procesión de deidades acudiendo a la boda de Peleo y Tetis que aparece en los vasos áticos de Sófilos y Clitias (capítulo 3). En ambos Peleo está de pie delante de la casa recibiendo a los invitados y, en el vaso François, se puede ver a Tetis sentada en el interior.

Un friso del cofre de Cipselo representaba sin duda esta boda, aunque Pausanias erró en su interpretación y llamó a la pareja Odiseo y Circe. Según esta descripción, un hombre y una mujer están tumbados en una gruta delante de la que cocinan unas mujeres; luego había un centauro seguido de carros montados por mujeres de los que tiraban caballos alados; además, un hombre cojo, seguido por un ayudante con fuelles, entregaba una armadura a una de las mujeres. El centauro debe de ser Quirón, al igual que en los vasos áticos, pero en esta ocasión se pone énfasis en el regalo de la armadura que entregaron a Peleo el día de su boda (*Ilíada*, XVIII, 85). Por descontado, el hombre cojo no puede ser otro que Hefesto.

Como acabamos de ver, existían dos representaciones contemporáneas, aunque bastante diferentes, del banquete nupcial de Peleo y Tetis. Una procedía de Corinto, la otra de Atenas, y entre ellas no podemos establecer una conexión iconográfica clara. Resulta curioso que este tema fuera popular durante poco tiempo y que ni el modelo corintio ni el ático volvieran a aparecer. De todas formas, Peleo y Tetis son la pareja con nombre de una hydria ática de figuras negras de la segunda mitad del siglo VI [*288*] y de un ánfora de figuras negras de Eretria ligeramente anterior. Escenas similares, en las que una pareja de recién casados sin nombre van montados en un carro en compañía de un pequeño número de deidades (normalmente Hermes, Apolo, Dioniso y una diosa), son habituales en los vasos áticos a lo largo de la segunda mitad del siglo VI. Además, es posible que un ciudadano de Atenas siempre considerase que esta pareja eran Peleo y Tetis. Es también

posible que esta escena fuera, o se convirtiera, en una escena nupcial genérica en la que varias deidades desempeñaban un papel simbólico.

La pareja de recién casados en un carro aparece puntualmente en vasos áticos del siglo V, al igual que ocurre con unas pocas escenas más detalladas en las que Peleo conduce a Tetis hacia un carro en presencia de algunas deidades o la lleva a su casa. Sin embargo, resulta sorprendente que esta boda no aparezca en el arte del siglo IV, más romántico, ni en Grecia ni en el sur de Italia.

El centauro Quirón, que ocupa un lugar destacado en las primeras representaciones de la boda, estaba destinado a ser el tutor del joven Aquiles. Encontramos representaciones de Peleo confiando a Quirón la tutela de Aquiles en numerosos vasos áticos de figuras negras durante la segunda mitad del siglo VI [*289*] y en unos pocos vasos de figuras rojas hasta finalizar el primer cuarto del siglo V, en los que en ocasiones se muestra a Aquiles como un joven en vez de un niño. La primera aparición de esta escena es en un ánfora de cuello protoática de mediados del siglo VII. También la encontramos en un plato corintio de hacia 600, en el que tanto Quirón como su mujer Cariclo tienen el nombre. Finalmente, Pausanias (III, 18, 9) afirma que estaba esculpido en el trono de Baticles en Amiclas, cerca de Esparta, fechado a finales del siglo VI.

Volviendo a la celebración nupcial, fue allí donde Éride (la Discordia), no se sabe por qué motivo, inició una disputa entre Hera, Atenea y Afrodita para decidir cuál era la más hermosa. En algunas versiones, Éride lanza una manzana de oro con la inscripción «para la más hermosa». Sin embargo, los testimonios tanto literarios como iconográficos sobre este detalle son muy posteriores a nuestro período. Zeus ordenó a Hermes que condujera a las tres diosas ante Alejandro (o Paris como se le llama más a menudo), un apuesto hijo del rey Príamo de Troya, para que emitiera un juicio sobre este asunto. Cada una de las diosas ofreció al joven una recompensa: Hera le ofreció poder, Atenea éxito en la guerra y Afrodita la mano de Helena, la más bella entre las mujeres. Paris eligió a Afrodita, ganándose con su decisión la enemistad eterna de Hera y Atenea. Algún tiempo después, Paris se presentó en Esparta para reclamar su premio acompañado de Eneas, por orden de Atenea, a pesar de que Helena ya se había casado con el rey de aquellas tierras, Menelao. Después de obsequiar al rey con presentes y ser acogido con todos los honores por éste, Paris huyó con la poco reticente Helena y con sustanciosos tesoros, y regresaron a Troya, hecho que desencadenó de inmediato la guerra.

El juicio de Paris gozó de popularidad en el arte griego desde poco después de mediados del siglo VII hasta el siglo IV. La primera representación es la de un olpe protocorintio (conocido como el vaso Chigi) de alrededor de 640, en el que Hermes conduce a las tres diosas ante Paris, un joven sin barba que las espera de pie. La siguiente representación la encontramos en un relieve en marfil de un peine procedente de Laconia, fabricado hacia 600 [*291*]. En esta ocasión, un Paris con barba se sienta en un trono hacia el que se aproximan las diosas. En ninguna de las dos escenas las diosas cuentan con atributos.

Este tema goza de popularidad entre los pintores áticos de figuras negras desde el segundo cuarto del siglo VI hasta principios del V. En las obras que realizaron, Paris está de pie y espera o, más a menudo, huye [*290*]; mientras, la procesión encabezada por Hermes

se aproxima. Se suele mostrar a Paris como un adulto barbado y sin atributos excepcionales y, después de mediados del siglo VI, Atenea lleva a menudo casco y égida. En algunos vasos se muestra a las diosas guiadas por Hermes sin Paris. Las escenas de la procesión aparecen también en vasos calcídicos y en un ánfora de Eretria. Además, Pausanias (V, 19, 1; III, 18, 7) nos cuenta que ésta era la versión que se representaba tanto en el cofre de Cipselo como en el trono de Baticles en Amiclas.

En un pequeño número de vasos de figuras negras, al igual que en el relieve de marfil, Paris se sienta en un trono; en otros pocos se sienta en una roca con una lira, pero esta versión es más común en los vasos de figuras rojas áticos de la primera mitad del siglo V. En éstos, Paris suele ser joven y en ocasiones hay cabras alrededor de él.

En otra versión, popular entre los pintores de figuras rojas durante la segunda mitad del siglo V y hasta inicios del IV, cuando la adoptaron los pintores del sur de Italia, las diosas se reúnen alrededor de Paris mientras éste se prepara para tomar su decisión. Hacia el final del siglo V se suele mostrar a Paris vestido como un príncipe oriental, con pantalones con adornos y gorro frigio [*292*].

A menudo se han identificado como el rapto de Helena por Paris las escenas de una crátera geométrica de hacia 730 y de un relieve en marfil de hacia 600, en las que un guerrero hace subir a una mujer a bordo de un barco, o se despide de ella. Sin embargo, las primeras representaciones que corresponden con toda seguridad al rapto aparecen hacia 480 en dos vasos áticos de figuras rojas [*293*] en los que Paris, en compañía de Eneas, agarra a Helena por la muñeca y se la lleva, mientras Eros revolotea por encima y Afrodita y Pito, la diosa de la persuasión, se despiden de ella. En vasos posteriores, en ocasiones se muestra a Paris llevándosela en un carro. No es de extrañar que las representaciones románticas de Paris con Helena antes del rapto gozaran de popularidad entre los pintores áticos de figuras rojas durante la segunda mitad del siglo V y que continuaran hasta el siglo IV con los pintores de figuras rojas apulos y lucanos. En los vasos del sur de Italia suele llevar un gorro frigio y a menudo los pantalones con adornos. En una crátera corintia de hacia 580 se muestra a Paris y Helena como una pareja de recién casados en un carro entre otros troyanos con nombre [*294*].

Antes de continuar con la guerra tal y como aparece en el arte antiguo, resulta indicado hacer una digresión para hablar del nacimiento de Helena. Según la versión más conocida, nació de la unión entre Leda y Zeus, que se presentó ante ella en forma de cisne. Tindáreo, el marido de Leda, también durmió con ella la misma noche y los hijos que nacieron (según algunas versiones salieron de uno o varios huevos) fueron de padres diferentes. Helena es casi siempre hija de Zeus y Clitemestra de Tindáreo; los gemelos Cástor y Pólux (los Dioscuros) suelen ser hijos de Tindáreo y Zeus respectivamente. En otra versión, la que se cuenta en la *Cipria*, Zeus estaba persiguiendo a Némesis y cuando ésta, en su intento por escapar, se convirtió en una oca, el dios se transformó en un cisne y se apareó con ella. Cuando Némesis puso el huevo del que más tarde nacería Helena, se lo entregaron a Leda y ésta crió a Helena como si de su propia hija se tratara.

Tal y como se ha mencionado en el capítulo 3, la primera representación de Leda y el cisne es de alrededor de 400. No obstante, parte de la segunda versión se representa en más de una docena de vasos áticos de figuras rojas entre 450 y 400, la mayoría de los cuales

se pintaron durante el último tercio del siglo. En éstos, un huevo enorme reposa sobre el altar de Zeus ante la mirada de Leda [*295*]. Tindáreo suele estar presente, al igual que los Dioscuros. En algunos vasos de figuras rojas campanios y apulos pertenecientes al siglo IV, aparece una escena similar en la que en ocasiones se muestra a Helena saliendo del huevo.

Según Pausanias (I, 33, 8), Leda conduciendo a Helena ante Némesis era el tema de una escultura en la base de la estatua dedicada al culto a Némesis incluida por Agorácrito, un discípulo de Fidias, en el templo que éste le dedicó en Rhamnous. Esta estatua debió de esculpirse más o menos al mismo tiempo que los pintores áticos de figuras rojas adoptaron el tema del huevo.

Al tener noticias de la huida de Helena con Paris, Menelao acudió a su hermano Agamenón, el gran rey de Micenas, y juntos consiguieron el apoyo de los líderes de numerosas ciudades griegas para organizar una expedición y recuperar a Helena. El tiempo que tardaron en reunir su ejército no está claro, pero no hay duda de que fueron unos cuantos años. Un oráculo había predicho que la ayuda de Aquiles era esencial para lograr el triunfo y Tetis, conocedora de este hecho y también de lo que depararía el destino a su hijo si luchaba en Troya, a la edad de nueve años vistió a Aquiles como si fuera una niña y lo envió a vivir con las hijas de Licomedes en Esciros, donde tuvo un hijo con una de ellas: Neoptólemo. Finalmente, Odiseo descubrió la trama y Aquiles se unió a la expedición.

Según Pausanias (I, 22, 6), Aquiles junto a las doncellas de Esciros era el tema de una pintura de Polignoto (hacia 450) en los Propileos de la Acrópolis en Atenas; según Plinio (XXXV, 134), Odiseo reconociendo al disfrazado Aquiles era el tema de una pintura atribuida a Atenión de Maronia de hacia 350; son las únicas representaciones que se conocen de esta versión en nuestro período, pero han llegado hasta nosotros otras de períodos posteriores.

Según la *Ilíada*, Aquiles vivió en Ftía junto a su padre antes de la guerra y, antes de abandonar dicha ciudad, Peleo le entregó la armadura que le habían regalado los dioses el día de su boda. En la expedición troyana, Aquiles iba acompañado de Patroclo, amigo suyo desde la infancia, y de su tutor Fénix. Según otra tradición, la que se conserva en la *Electra* de Eurípides (442-450), las Nereidas obsequiaron en Ftía a Aquiles con una armadura que Hefesto había fabricado para él.

El momento en que Aquiles parte de casa de su padre se recoge en un pequeño número de vasos áticos de figuras negras del segundo cuarto del siglo VI. En un cántaro, Aquiles y Patroclo, en presencia de Odiseo y Menelao, se despiden de Tetis, que ha ido a decirles adiós. En los fragmentos de un cántaro pintado por Nearco, Aquiles prepara su carro mientras Tetis u otra nereida sostiene su armadura; en un plato de Lido [*296*], Peleo y Tetis observan cómo Aquiles se arma, en presencia también de su hijo Neoptólemo, cuya participación en esta escena es como mínimo desconcertante.

Un guerrero armándose, a menudo en presencia de una mujer, es un tema muy común en los vasos áticos de figuras negras de mediados del siglo VI, pero a no ser que cuenten con inscripciones, resulta imposible identificar a las figuras. La inclusión de escudos beocios en vasos áticos suele apuntar hacia un significado heroico, ya que aunque éstos nunca existieron, evocan los escudos micenos en forma de ocho. Sin embargo, el escudo beocio no es exclusivo de ningún héroe [*297*].

Representaciones de Aquiles recibiendo su armadura de manos de Tetis aparecen en vasos pintados desde más o menos 670, en un ánfora de cuello meliana procedente de Mícono, en vasos áticos de figuras negras a lo largo del siglo VI [*298*], en obras de figuras rojas áticas y beocias durante el siglo V y en el siglo IV con las de figuras rojas del sur de Italia. De todos modos, cabe señalar que Aquiles recibió dos juegos de armaduras, el primero antes de abandonar Ftía (de manos de Tetis o Peleo) y el segundo después de perder el original en Troya al morir Patroclo, por lo que suele ser difícil afirmar con seguridad qué escena se muestra. Cuando está presente Peleo, se trata casi seguro de la primera entrega, y también es muy probable que lo sean todas las representaciones de antes de mediados del siglo VI. Las escenas de figuras rojas suelen tratar de la segunda entrega, que se explica a continuación.

Tras un primer viaje durante el que la flota fue incapaz de dar con Troya, las fuerzas se reunieron por segunda vez en Áulide para partir de nuevo, esa vez con un guía. Sin embargo, Agamenón ofendió a Ártemis por su exceso de orgullo y la diosa hizo que el tiempo cambiara y les fuera imposible navegar. El adivino Calcante les explicó que el tiempo no volvería a la normalidad hasta que ofrecieran a la diosa el sacrificio de Ifigenia, una hija de Agamenón. Se requirió, pues, su presencia con el pretexto de que iba a ser desposada con Aquiles, pero, según una de las versiones, Ártemis se la arrebató cuando se disponían a sacrificarla, colocó un ciervo en su lugar y la convirtió en sacerdotisa de su santuario en Tauris.

El sacrificio de Ifigenia aparece en un lecythos ático de fondo blanco de hacia 480 [*299*] en el que Teucro, espada en mano, conduce a Ifigenia a un altar. En un vaso apulo de figuras rojas de mediados del siglo IV, un ciervo representado junto a Ifigenia indica la sustitución; al mismo tiempo, un sacerdote trata de alcanzar a la joven con un cuchillo ante la mirada de Apolo y Ártemis. Según Plinio (XXXV, 73), este sacrificio era también el tema de una pintura del artista del siglo IV Timantes en la que Ifigenia estaba de pie en un altar en presencia de Menelao y Agamenón entre otros, cuyo dolor se mostraba de manera espléndida.

Los griegos permanecieron fuera de las murallas de Troya a lo largo de los nueve años siguientes, durante los cuales tuvieron lugar varias escaramuzas, entre ellas la que acabó con el asesinato de Troilo. Pero ninguna decidió el conflicto.

Una escena habitual en los vasos áticos durante la segunda mitad del siglo VI, de la que, sin embargo, no ha quedado rastro alguno en la literatura, sólo puede situarse en este período anterior a la *Ilíada*. En la versión más antigua, que probablemente inventó Exequias hacia 540, Áyax y Aquiles están sentados con todas sus armas entreteniéndose con un juego de mesa. En las versiones posteriores, encontramos esta escena en más de ciento cincuenta ocasiones; a veces, una alterada Atenea se alza junto a la mesa, o detrás de ella, y les insta a entrar en acción [*300*]. De esta escena se deduce que mientras jugaban para pasar el rato junto al campo de batalla, estaban tan ensimismados en el juego que no escucharon la señal de alarma. Quizá la misma escena era el tema de un grupo escultórico de fines del siglo VI en la Acrópolis, del que se conservan fragmentos; también aparece en embrazaduras, posteriores no obstante a las primeras representaciones áticas. El motivo de la enorme popularidad de este tema sigue siendo una especie de misterio, a pesar de que

recientemente se ha sugerido que podría haber sido una referencia a un acontecimiento político de la época.

Una escena única sobre una copa ática de figuras rojas de hacia 500, en la que Aquiles venda el brazo herido de Patroclo, sólo puede referirse al período anterior al inicio de los acontecimientos de la *Ilíada* [*301*].

La *Ilíada*, uno de los dos poemas del ciclo épico que han llegado hasta nosotros, comienza en el décimo año de la guerra. Respecto a lo que viene a continuación, se supone que el lector está familiarizado (o lo estará) con la *Ilíada*, por lo tanto sólo se incluyen unas pinceladas esenciales que servirán para relacionar las diversas representaciones que hacen referencia a los elementos narrados en este poema. Tal vez el lector encuentre interesante poder comparar los detalles reflejados en el poema con los elegidos para las representaciones.

La *Ilíada*, tal y como afirma Homero en los versos introductorios del poema, trata de la ira de Aquiles y de sus fatales consecuencias para los aqueos. Agamenón, líder de los aqueos, provocó el enfado de Aquiles al exigirle que le cediera a Briseida, una mujer que el héroe se había quedado como botín durante una escaramuza. La respuesta de Aquiles fue retirarse a su tienda, negarse a luchar y pedir a su madre, Tetis, que convenciera a Zeus de que provocara la derrota de los aqueos.

Las referencias a la apropiación de Briseida por parte de Agamenón son poco comunes en el arte antiguo. En una de las caras de una copa ática de figuras rojas de hacia 480 [*302*], un grupo de heraldos aleja a Briseida de Aquiles, quien se sienta lamentándose en su tienda con la cabeza tapada por una capa y la mano derecha en la frente. En una de las caras de un skyphos contemporáneo, Agamenón se lleva a Briseida; en la otra, un Aquiles tapado hasta las orejas se sienta en un taburete mientras Áyax, Odiseo y Fénix permanecen de pie a ambos lados del héroe. En esta segunda escena se representa la embajada que envió Agamenón para convencer a Aquiles (IX, 182 ss.) al darse cuenta de que necesitaba su ayuda para ganar la guerra. El líder de los aqueos le ofreció presentes muy lujosos y la devolución de Briseida intacta, pero Aquiles, movido por la ira que aún albergaba, rechazó la oferta.

Es probable que la primera representación de esta embajada la encontremos en un relieve en bronce de un trípode procedente de Olimpia, de hacia 620 [*303*], en el que probablemente deberíamos identificar a los tres hombres que encontramos, uno de ellos con *kerykeion*, con Áyax, Odiseo y Fénix. En una hydria ceretana de alrededor de 520, los embajadores se preparan para el viaje, aunque donde aparece con más frecuencia esta escena es en vasos áticos de figuras rojas, sobre todo durante el primer cuarto del siglo v. La repetición de varios elementos en las escenas áticas sugiere la existencia de un prototipo común para todas ellas: Aquiles se sienta en un taburete lamentándose, mientras Odiseo se sienta (o, de manera ocasional, está de pie) frente a él; cuando se les incluye, Áyax y Fénix enmarcan la escena [*304*].

Las escenas de lucha en la *Ilíada* se centran casi siempre en duelos entre dos héroes, varios de los cuales tienen lugar mientras Aquiles está ausente del campo de batalla. Uno de los primeros enfrentó a Menelao con Paris (III, 340 ss.). Se había llegado a un acuerdo por el que esta lucha decidiría la guerra y el ganador se quedaría con Helena, así es que

los ejércitos de ambos bandos permanecieron a un lado para presenciar la contienda. Pero justo cuando Menelao estaba a punto de derrotar a Paris, Afrodita intervino y se llevó a su favorito lejos del campo de batalla.

En una copa ática de hacia 480 [*305*], Menelao persigue a Paris en su huida, mientras Afrodita llevándose una flor a la nariz y Ártemis con un arco enmarcan la escena; la presencia de ambas apunta hacia una intervención divina. En una escena similar en la otra cara de la misma copa, Áyax y Héctor luchan entre Atenea y Apolo. Se desencadenó este duelo, también presenciado por los dos ejércitos rivales (VII, 206 ss.), al retar directamente Héctor a su oponente, y ambos guerreros lucharon con feroz violencia hasta que los heraldos intervinieron para detenerlos; acto seguido, los dos luchadores intercambiaron presentes en señal de admiración mutua.

Pausanias cuenta que la lucha entre Áyax y Héctor se representaba en el cofre de Cipselo, en el que la horrible figura de Éride (la Discordia) se interponía entre ambos. Este duelo es también el tema de vasos corintios de fines del siglo VII y principios del VI. En al menos dos vasos de figuras rojas de hacia 480, se muestra a Fénix y Príamo llevándose a un lado a los guerreros, los cuales parecen lanzarse miradas de pocos amigos pero aun así sostienen los regalos de los que se habla en la *Ilíada* [*306*].

De los distintos duelos que describe la obra, la lucha entre Diomedes y Eneas (V, 297 ss.) fue de las que gozó de mayor popularidad entre los artistas arcaicos. Mientras los dos guerreros luchaban por el cadáver de Pándaro, compañero de Eneas, y justo después de que Diomedes destrozara la cadera de Eneas con una enorme roca, apareció Afrodita y salvó a su hijo. Alentado por Atenea, Diomedes atacó a la diosa y la hirió en la mano, lo que motivó que Apolo la sustituyera en su tarea protectora.

La primera representación de este hecho aparece en un fragmento de una placa corintia procedente de Penteskufía, de hacia 560, en el que Atenea va en un carro mientras Diomedes, a pie, lucha con Eneas por el cuerpo de Pándaro (se han perdido la figura de Eneas y la mayor parte del cuerpo). En los fragmentos de una crátera ática de figuras negras de hacia 540, Atenea está de pie detrás de Diomedes mientras Afrodita, una vez más llevándose una flor a la nariz, está detrás de Eneas. Más adelante, este duelo es el tema de algunos vasos áticos de figuras rojas del primer cuarto del siglo V, en uno de los cuales se puede ver a Apolo apresurándose a socorrer al caído Eneas, mientras Diomedes persigue a Afrodita [*307*].

Al leer las descripciones de las batallas en la *Ilíada*, uno no puede evitar sentirse asombrado por la minuciosidad con que Homero describe las heridas fatales, mientras que si echamos un vistazo a las representaciones de dichas luchas en los vasos áticos, nos asombra en este caso la falta de sangre, pues sólo se ve una gota de vez en cuando sobre los siempre hermosos, y sin pelos, cuerpos de los héroes.

Una noche, tras haber recibido los aqueos una brutal paliza (libro X), Diomedes y Odiseo partieron en una especie de expedición guerrillera con la intención de hostigar a los troyanos. Al mismo tiempo, Héctor envió a un desafortunado joven llamado Dolón para que espiara a los aqueos. Vestido con una piel de lobo y con una de comadreja como casco, su misión consistía en enterarse de todo lo que pudiera sobre los planes de sus adversarios. Sin embargo, los caminos de ambas expediciones se cruzaron, Odiseo y

Diomedes capturaron a Dolón y, tras sonsacarle el máximo de información, el segundo le cortó la cabeza.

Dolón, con nombre, aparece bajo el asa de una copa corintia de principios del siglo VI. En varios vasos áticos del primer cuarto del siglo V también se muestra la captura de Dolón, al igual que en vasos lucanos de un siglo más tarde [*308*]. Su muerte al probar el acero de Diomedes sólo aparece en vasos corintios del siglo IV. En todas las representaciones, menos en la primera, se hace referencia a su vestido de pieles de animales.

Incluso cuando los troyanos empezaron a quemar las naves aqueas, Aquiles se negó a unirse a la batalla, pero envió a su camarada Patroclo vestido con su armadura para que ocupara su lugar. Patroclo dirigió la defensa de los barcos para hacer retroceder a los troyanos y acabó con la vida de, entre otros, Sarpedón de Licia, hijo de Zeus y uno de los grandes defensores de Troya, cuyo cadáver, una vez separado de su armadura, alejaron del campo de batalla Hipno y Tánato. Pero Patroclo, que se acercó demasiado a las murallas de Troya durante el ataque, murió a manos de Héctor, que contó con la ayuda de Apolo. A pesar de apoderarse Héctor de la armadura de Aquiles, los aqueos, encabezados por Áyax y Menelao, recuperaron el cuerpo de Patroclo tras una larga y sangrienta lucha.

En un pequeño número de vasos áticos de figuras rojas de fines del siglo VI y del primer cuarto del V [*310*], Hipno y Tánato aparecen levantando el cuerpo de Sarpedón para alejarlo del campo de batalla (XVI, 666 ss.). En una hydria lucana y en una crátera apula, ambas de alrededor del año 400, Hipno y Tánato vuelan por los aires con el cadáver y, en la segunda, se lo llevan a la madre de Sarpedón, Europa, escena que tal vez se inspiró en la representación de una tragedia de Esquilo que trataba sobre este tema. Tal y como se ha mencionado en el capítulo 3, este tema, de naturaleza heroica en los vasos áticos, se convierte en una escena fúnebre genérica más adelante en el siglo V.

Varios guerreros luchando por el cuerpo de un compañero caído es un tema frecuente en el arte arcaico y, a no ser que haya inscripciones que den nombre a las figuras, la identificación de una lucha concreta rara vez es posible. En un plato rodio de fines del siglo VII, Menelao y Héctor luchan por el cadáver de Euforbo [*311*], el primer troyano que intentó arrancar la armadura del cuerpo de Patroclo. Exequias pintó la lucha por el cuerpo de Patroclo en una crátera de hacia 540, pero el estado de esta obra es muy fragmentario y de los seis guerreros que participan en la lucha sólo se conservan los nombres de Héctor y Diomedes. En una copa de figuras rojas de fines del siglo VI, Áyax y Diomedes combaten con Hípaso y Eneas por el cuerpo de Patroclo y, una vez más, sólo la inclusión de los nombres distingue esta escena de las muchas del mismo género. La representación más interesante de este tema es la de una metopa del Heraion en Foce del Sele, cerca de Paestum (hacia 550), en la que Patroclo corre levantando su corselete mientras un guerrero (¿Euforbo?) hunde una lanza en su espalda [*312*]. La muerte de Patroclo motivó que Aquiles desviara la ira que sentía hacia Agamenón y jurara venganza. Sin embargo, antes de regresar a la batalla necesitaba una armadura nueva y Tetis convenció a Hefesto de que le fabricara una.

En un oinochoe corintio de hacia 550, Tetis consuela a Aquiles, que está tumbado en un *kline* y se lleva la mano a la frente, el ademán tradicional de duelo, ante la mirada de Odiseo y Fénix (también de dos mujeres con cuyos nombres no contamos). En varios

vasos áticos de figuras rojas de la primera mitad del mismo siglo, se combinan las escenas de Tetis consolando a Aquiles con las de la entrega de su nueva armadura [*313*], transportadas a menudo por las Nereidas. Durante la segunda mitad del mismo siglo, en ocasiones se muestra a las Nereidas atravesando el océano con la armadura montadas en diversas especies de criaturas marinas. Esta última escena aparece también en unos pocos vasos del sur de Italia, tal vez inspirados todos ellos en una obra perdida de Esquilo, *Las Nereidas*. En un pequeño número de vasos del segundo cuarto del siglo V, aparece Tetis recogiendo las armas de manos de Hefesto [*88*]. Tal y como se ha mencionado con anterioridad, la entrega de armas previa en Ftía se representa en vasos de figuras negras.

En su nueva armadura, Aquiles partió en busca de Héctor, a quien sus padres rogaron, sin éxito, que permaneciera dentro de las murallas de Troya. Luego, Aquiles persiguió tres veces a Héctor alrededor de la muralla, antes de que Atenea engañara al troyano retándole a un duelo con Aquiles para más tarde ayudar a éste a que acabara rápidamente con la vida de su enemigo. Acto seguido, Aquiles ató el cuerpo a su carro y lo arrastró con los pies por delante hasta donde estaban amarrados los barcos aqueos, y allí quemaron el cuerpo de Patroclo en una gran pira y se celebraron juegos fúnebres en su honor. Enloquecido aún por la rabia y el dolor, más tarde Aquiles arrastró el cuerpo de Héctor alrededor de la tumba de Patroclo todas las mañanas hasta que los dioses intervinieron. La *Ilíada* termina con la exitosa misión que organizó Príamo para rescatar los restos mortales de su hijo.

La escena en la que Héctor se arma o parte dejando a sus padres sumamente preocupados es el tema de un pequeño número de vasos corintios, calcídicos y áticos desde el segundo cuarto del siglo VI hasta la segunda mitad del V, pero en la mayoría de casos simplemente se han añadido nombres a escenas genéricas.

En el exterior de una copa ática de figuras rojas de hacia 480, encontramos representadas las murallas de Troya. Debajo de éstas, en una de las caras Aquiles persigue a Héctor tras pasar las puertas con guardianes, mientras que en la otra, Príamo y Hécabe están en una de las puertas profundamente conturbados. La lucha en sí aparece en varios vasos áticos de figuras rojas del último cuarto del siglo VI y del primero del V.

En lo que se refiere a la cremación de Patroclo, no se muestra ninguna imagen en el arte griego, pero resulta aleccionador señalar que en el arte etrusco el sacrificio de los doce troyanos a manos de Aquiles no es un tema extraño, lo cual nos da indicios de la gran variedad de gustos de los etruscos.

Por otra parte, los juegos fúnebres en honor a Patroclo aparecen en dos de los primeros vasos áticos de figuras negras, de Sófilos y Clitias. La representación que mejor se ha conservado es la del cuello del vaso François, enfrente de la Centauromaquia, en la que los carros, tras superar un poste giratorio, se dirigen a la carrera hacia Aquiles, que está de pie ante un trípode de bronce que, junto a un dinos y otro trípode que hay en la pista, eran sin duda los premios para los ganadores. En un fragmento de un dinos de Sófilos [*315*] hallado en Tesalia, unos hombres diminutos se sientan en las gradas de un estadio al aire libre, mientras los carros de caballos corren hacia ellos. Aunque no se conserve la figura de Aquiles, su nombre sí aparece y una inscripción poco habitual nos revela que la escena corresponde a los juegos fúnebres de Patroclo.

Las representaciones de Aquiles arrastrando el cuerpo de Héctor atado a su carro, o preparándose para hacerlo, aparecen en un grupo considerable de vasos áticos de figuras negras, todos de alrededor de 500 [*316*]. En todos, el cuerpo de Héctor toca el suelo con la espalda mientras Aquiles lo arrastra; en algunos se incluye a Iris, presumiblemente para informar del enojo de los dioses; finalmente, en algunos aparece la tumba en forma de *omphalos* de Patroclo con un *eidolon* corriendo en el aire por encima de ella. La tumba apunta hacia los enloquecidos intentos por parte de Aquiles de mutilar el cuerpo en el libro XXIV, pero la inclusión de Príamo y Hécabe ante las puertas de Troya en uno de los vasos nos indica que ha tenido lugar una combinación del incidente del libro XXIII con el del XXIV.

En un fragmento de un vaso clazomeniano de figuras negras de hacia 550, Aquiles arrastra el cuerpo boca abajo (sólo se conservan los pies), pero no existen más representaciones tan antiguas, ni tampoco en los vasos áticos de figuras rojas. En vasos apulos del siglo IV este tema aparece en contadas ocasiones.

Príamo está de pie delante de Aquiles en una serie de relieves en bronce, la mayoría de ellos embrazaduras de escudo, desde alrededor de 570 casi hasta el final del siglo [*317*]. En todo ellos, el cuerpo de Héctor yace en primer término mientras un anciano y encorvado Príamo se apoya en su bastón y suplica a Aquiles, delante de él a su izquierda; Hermes, con su *kerykeion*, está detrás del anciano. En varios vasos áticos, tanto de figuras rojas como negras, del período comprendido más o menos entre 570 y 480, encontramos una escena diferente [*318*]. En todos ellos, Aquiles participa en un banquete tumbado en un *kline* debajo del que yace en el suelo el cuerpo de Héctor. Entretanto, Príamo se aproxima por la izquierda, en ocasiones seguido por sus sirvientes, que llevan el rescate que está dispuesto a pagar por el cadáver de su hijo, y a veces en compañía de Hermes.

Todavía encontramos una tercera versión del rescate de Héctor, esta vez en un relieve meliano de hacia 440 basado en la obra perdida de Esquilo *Frigios*, en la que Príamo intercambiaba el cuerpo de su hijo por su peso en oro [*319*]. En el relieve, el cuerpo yace frente a una balanza mientras Aquiles y Príamo permanecen cada uno a un lado y un joven sostiene un cuenco con el que presumiblemente ha estado pesando oro.

En el ciclo épico, la *Etiópida* seguía a la *Ilíada*. En dicha obra, según el resumen de Proclo, la amazona Pentesilea, una de las hijas de Ares, acudió en ayuda de los troyanos, al igual que hizo el rey de Etiopía, Memnón. Ambos fueron asesinados por Aquiles, quien a su vez perdió la vida a manos de Paris con la ayuda de Apolo. Áyax rescató el cadáver de Aquiles y lo alejó del campo de batalla.

Como se ha visto, las amazonomaquias son un tema popular en el arte griego durante los períodos arcaico y clásico, y a menudo resulta difícil determinar qué batalla en particular se representa. Sólo las inscripciones permiten una identificación certera de las representaciones de la lucha entre Aquiles y Pentesilea; una de las primeras es la de un relieve de terracota de hacia 600, en el que únicamente se conserva Aquiles y parte de una amazona caída (con inscripciones). Aquiles y Pentesilea luchan en embrazaduras desde fines del siglo VII hasta mediados del VI [*320*]. Esta lucha también es el tema de varios vasos áticos de figuras rojas, de los que el más antiguo, firmado por Exequias hacia 540 [*321*], es el más primoroso. En dicho vaso, Aquiles clava su lanza en el cuerpo de

Pentesilea mientras la amazona cae. Esta lucha también es el tema de varios vasos áticos de figuras rojas, la mayor parte de ellas de la primera mitad del siglo VI.

En una de las versiones de la historia, Aquiles se enamora de Pentesilea mientras la está matando, un motivo que algunos han visto reflejado incluso en el vaso de Exequias. En unos pocos vasos del sur de Italia del siglo IV, se enfatiza el elemento romántico y Aquiles se lamenta mientras sostiene el cuerpo de una agonizante Pentesilea. Además, según Pausanias (V, 11, 6), Panaino pintó una escena similar en el trono de Zeus en Olimpia.

Memnón descendía de Eos (la Aurora) y Titono, un hermano de Príamo que había sido desterrado de Etiopía por la diosa cuando todavía era bastante joven. El tema de Eos alado persiguiendo o llevándose a un joven gozó de gran popularidad entre los pintores áticos de figuras rojas, en particular durante el segundo y el tercer cuarto del siglo V (hablamos de unos doscientos ejemplos), pero, además de a Titono, perseguía también a un joven cazador llamado Céfalo, que en ocasiones es el joven perseguido, al que identificamos gracias a la lanza que lleva, a sus ropas de cazador o incluso a una inscripción. Titono es probablemente el joven escolar al que la diosa persigue y que lleva una lira o una tabla de escritura [*322*]. En relieves melianos de hacia 460 se lleva a un joven sin atributos [*323*]. El hogar africano de Memnón se indica en ocasiones en vasos arcaicos mediante la presencia de escuderos con rasgos negroides que lo acompañan [*324*].

En un escaso número de vasos áticos, tanto de figuras rojas como negras, aproximadamente desde 540 hasta 450 [*325*], aparecen representaciones de la psicostasis, en las que Hermes sostiene la balanza. Estas escenas están relacionadas con la lucha de Aquiles con Memnón y no con Héctor (como en la *Ilíada*, XXII, 208-213); sus divinas madres, Tetis y Eos, suelen estar presentes. Éste era sin duda el tema de la obra perdida de Esquilo *Psychostasia* y tal vez también el de un drama de Sófocles, a pesar de que las representaciones aparecen por vez primera mucho antes de que se pudieran haber escrito estas obras.

La lucha entre Aquiles y Memnón en sí era un tema popular en el arte arcaico. Pausanias cuenta que aparecían luchando junto a sus madres en el cofre de Cipselo; la presencia de Tetis y Eos es, de hecho, uno de los rasgos comunes a la mayoría de las representaciones sobre el tema. Esta lucha aparece en varios vasos corintios del siglo VI [*326*], en vasos de la Grecia oriental y calcídicos y en unos cuantos vasos áticos, tanto de figuras rojas como negras, más o menos desde 570 hasta 450. Recientemente se ha demostrado que es la lucha que se representa en el friso este del Tesoro de los sifnios [*309*]. Pausanias (III, 18, 12) afirma también que aparecía en el trono de Baticles en Amiclas junto a Céfalo, a quien se lleva Día (lo que debe significar que se confunde con la representación de Eos y Titono). En unos pocos vasos áticos de hacia 500, Eos alza el cuerpo sin vida de su hijo [*327*].

Es probable que la muerte de Aquiles sea el tema de dos vasos protocorintios del siglo VII, un lecythos y un aríbalos, en los que un arquero se pone en cuclillas con el arco tensado, mientras delante de él lucha un grupo de guerreros. En uno de los vasos, una flecha está a punto de clavarse en la parte inferior de la pierna del héroe. En un ánfora calcídica, que no se conserva [*328*], Aquiles yace muerto con una flecha en su talón mientras Áyax protege su cuerpo. Por otra parte, en un pequeño número de vasos de

figuras rojas Paris lanza una flecha a Aquiles; pero sin contar este ejemplo es un tema poco habitual en las artes arcaicas y clásicas.

Un guerrero llevando a hombros a un guerrero muerto es un tema muy popular en el arte griego desde fines del siglo VIII hasta fines del VI. Esta escena aparece en un antiguo sello de marfil procedente de Perachora, en embrazaduras [*329*], en docenas de vasos áticos de figuras negras y en unos pocos de los primeros vasos de figuras rojas. Es posible identificar a Aquiles y Áyax gracias a las inscripciones en algunos vasos, incluido el vaso François, y aunque es probable que muchas de las otras escenas pretendan representar también estos dos personajes, sólo en muy contadas ocasiones se puede afirmar que así sea sin la presencia de una inscripción (a menos que otro héroe cuente con una que lo identifique).

La *Etiópida* finalizaba con la muerte de Áyax y la *Pequeña Ilíada*, el siguiente poema del ciclo, se iniciaba con el mismo tema y narraba los acontecimientos ocurridos hasta la caída de Troya. Tras la muerte de Aquiles, Áyax y Odiseo se disputaron su armadura y, según una de las versiones habituales, se llevó a cabo una votación para decidir quién debía quedársela y Odiseo salió vencedor con el apoyo de Atenea. Enloquecido por su descontento, o por intromisión divina, Áyax mató un rebaño de ovejas al confundirlas con los aqueos que le habían hecho trampa para arrebatarle su premio. Cuando recuperó el sentido, se suicidó arrojándose sobre su espada.

La disputa entre Áyax y Odiseo se representa en unos pocos vasos áticos de figuras rojas del primer cuarto del siglo VI, en los que intentan atacarse el uno al otro pero sus compañeros guerreros refrenan sus impulsos [*330*]. La escena en la que dos héroes mantienen una disputa y otros guerreros los retienen aparece con frecuencia en vasos áticos de figuras negras durante el último tercio del siglo VI, pero no se puede afirmar con seguridad que algunas de estas escenas correspondan al episodio de Áyax y Odiseo. La presencia de la armadura, de un rey o de escenas relacionadas en un mismo vaso nos permite identificar el mito en un pequeño número de escenas de figuras rojas.

En unos pocos vasos de figuras rojas, en ocasiones los mismos de los que acabamos de hablar, aparecen representaciones de la votación [*330*]. En ellos, los aqueos emiten su voto en presencia de Atenea mientras Odiseo y Áyax permanecen cada uno a un lado, contento uno y abatido el otro. Puede que en los fragmentos de una copa de figuras rojas del mismo período aparezca una representación única de los aqueos descubriendo las ovejas asesinadas. Por otro lado, parece posible que este interés repentino sobre diversos aspectos de la figura de Áyax lo impulsara una representación antigua de una tragedia sobre este tema.

La primera representación del suicidio de Áyax es probablemente la de un arríbalos protocorintio de principios del siglo VII. Aparece en varios vasos corintios del primer cuarto del siglo VI, además de en un peine procedente de Esparta, en embrazaduras de Olimpia [*331*] y en una metopa del Heraion en Foce del Sele. En todos estos casos, Áyax está atravesando por una espada cuyo puño está enterrado. A pesar de que rara vez aparece este tema en el arte ático, una de sus representaciones más emocionantes aparece en un ánfora de figuras negras de Exequias en la que, en solitario, Áyax entierra el puño de la espada [*332*].

De boca del profeta Héleno, capturado por Odiseo, los aqueos supieron que Troya caería si conseguían los huesos de Pélope, si Neoptólemo, el hijo de Aquiles, luchaba junto a ellos y si robaban el Paladio, una imagen que había caído en Troya desde los cielos.

La marcha de Neoptólemo de Esciro, donde Aquiles lo había engendrado, aparece en un pequeño número de vasos áticos de figuras rojas de la primera mitad del siglo V, pero se trata de escenas de partida convencionales a las que se han añadido nombres. En el interior de una de las copas que hemos mencionado anteriormente, Neoptólemo recibe la armadura de Aquiles de manos de Odiseo; en el exterior encontramos la disputa y la votación, y así se pone fin de manera ordenada al ciclo de las armas.

El robo del Paladio aparece por primera vez durante el primer cuarto del siglo V en vasos áticos de figuras rojas, en dos escenas desconcertantes en las que tanto Diomedes como Odiseo sostienen dos Paladios (también aparecen dos en un vaso apulo un siglo después); en una de las escenas se usa el esquema de los dos héroes discutiendo. En otras pocas escenas de figuras rojas, áticas y del sur de Italia, Diomedes suele llevar el Paladio acompañado por Odiseo.

Pausanias (I, 22, 6) cuenta que Diomedes robando el Paladio era el tema de una pintura en los Propileos de la Acrópolis en Atenas. Además, desde finales del siglo V, Diomedes aparecía solo con el Paladio en vasos áticos, gemas, monedas [*333*] y en una estatua de la que han llegado copias hasta nosotros.

Parece ser que la caída de Troya en sí, que resultó directamente de la estratagema aquea del caballo de madera, se explicaba tanto en la *Pequeña Ilíada* como en el siguiente libro del ciclo, la *Iliupersis*. Los aqueos construyeron un gran caballo de madera en el que escondieron a sus guerreros y, tras dejarlo a los pies de la muralla de Troya, partieron con sus barcos como si abandonaran el sitio. Tras un largo debate, los troyanos arrastraron el caballo hasta el interior de las murallas de su ciudad y, por descontado, los guerreros bajaron del caballo por la noche y saquearon la ciudad junto con los otros aqueos, que habían regresado en sus barcos.

Existen pocas representaciones del caballo de Troya en el arte griego y éstas se distribuyen desde fines del siglo VIII hasta principios del IV. La primera está grabada en una fíbula de bronce, hacia 700, que ya se ha mencionado en relación con la lucha de Heracles con la Hidra, que aparece representada también en esta obra. La mayor parte del caballo se ha perdido, aunque se pueden ver con claridad las ruedas al final de sus patas. La escena de un ánfora de relieve del siglo VII procedente de Mícono [*334*] se conserva en buen estado y se pueden ver cabezas de guerreros a través de las portillas cuadradas que hay en el costado del gran caballo con ruedas. Esta obra nos recuerda la desdeñosa descripción que hace Pausanias (I, 23, 8) de un caballo de bronce en la Acrópolis (del que se ha encontrado la base con la inscripción) en el que se asoman Menesteo, Teucro, Acamante y Demofonte. En un arríbalos corintio de antes de mediados del siglo VI, un grupo de guerreros salta desde un enorme caballo; en un fragmento de un vaso ático de figuras negras de después de mediados del mismo siglo, los guerreros descienden apoyándose en los hombros de los que están debajo. El último ejemplo, de hacia 400, lo encontramos en un fragmento de un vaso ático de figuras rojas en el que los guerreros descienden del caballo delante de un templo.

En el arte arcaico y durante el primer clasicismo, aparecen con frecuencia representaciones de escenas individuales del saqueo de Troya. Además, en varios vasos de figuras rojas pertenecientes al último cuarto del siglo VI y al primero del V se agrupan escenas del saqueo. Uno de los ejemplos más hermosos de estos vasos es una hydria del Pintor de Cleófrades, hacia 480 [*335*], cuyas representaciones pueden servirnos para guiarnos entre los diversos actos de heroísmo y de matanzas que forman parte de la *Iliupersis*. A continuación analizaremos las escenas de izquierda a derecha.

En la primera, Eneas levanta a su anciano padre Anquises hasta su espalda, mientras su joven hijo Ascanio va delante de ellos por la izquierda hacia afuera de la escena, lo que indica su exitosa huida de Troya. Eneas escapando con Anquises a la espalda, en ocasiones en compañía de Ascanio y en ocasiones de una mujer (una vez Afrodita y tal vez Creúsa o Eurídice), es el tema de cerca de un centenar de vasos áticos de figuras negras del último cuarto del siglo VI [*336*], pero esta escena es poco frecuente en los de figuras rojas, incluso entre los pintores contemporáneos de los de figuras negras.

A continuación, Áyax, hijo de Oileo (Pequeño Áyax), se dispone a arrancar a una Casandra casi desnuda de una estatua de Atenea a la que ésta se agarra. El tema de la violación de Casandra en el santuario de Atenea, que indignó al resto de los aqueos, gozó de popularidad durante los períodos del arte griego arcaico y clásico, en los que siempre se muestra en esencia la misma escena. A menudo Casandra está desnuda, o casi, y se agarra a la imagen de Atenea, normalmente en la pose de Atenea Prómaco de la que se habla en el capítulo 3. La representación en esta hydria es una de las primeras en las que se muestra con claridad a Atenea como una estatua (es decir, sobre una base).

Las primeras representaciones de tema las encontramos en embrazaduras de la primera mitad del siglo VI procedentes de Olimpia y Delfos [*337*], y Pausanias cuenta que Áyax arrancando a Casandra de la imagen de Atenea era una de las ilustraciones del cofre de Cipselo. Este tema aparece en vasos de figuras negras desde alrededor de 560 hasta finales de siglo. Por su parte, los pintores de figuras rojas siguen ilustrando este mito durante todo el siglo V y en el IV fue muy popular entre los pintores del sur de Italia.

Según Pausanias (V, 11, 6), el rapto de Casandra era el tema de una pintura de Panaino en el interior del templo de Zeus en Olimpia, y habla de otras dos pinturas que representaban distintos momentos posteriores al incidente. En la pintura de Polignoto en el Lesche de los cnidios en Delfos (X, 26, 3), Áyax permanecía de pie junto a un altar haciendo un juramento y Casandra estaba sentada cerca de él sosteniendo la imagen de Atenea que había caído al consumarse la violación. En una pintura de la *Stoa Poikile* en Atenas (I, 15, 3) se mostraba a los reyes aqueos consultando sobre la atrocidad cometida por Áyax, mientras éste, Casandra y otra mujer raptada aparecían cerca de ellos.

En el siguiente grupo de la hydria se incluye a Príamo sentado en un altar junto a una palmera con la cabeza del fallecido Astianacte en sus rodillas, mientras Neoptólemo lo agarra por el hombro y blande su espada hacia él. Ya hemos hablado de este episodio en el capítulo 2 [*36, 37*] aunque en este caso vale la pena señalar que el pintor le ha dado un matiz diferente a la escena habitual de los vasos áticos, en la que Neoptólemo balancea a Astianacte agarrándolo por el pie ante Príamo sentado [*36*].

Debajo de Neoptólemo, una mujer troyana ataca a un guerrero con una mano de mortero. Aquí no tiene el nombre, aunque en otro vaso de la *Iliupersis* se trata de Andrómaca, mujer de Héctor. A la derecha. Acamante y Demofonte rescatan a su abuela Etra, tema del que ya hemos hablado en el capítulo 7. La identidad de la mujer que se lamenta en el extremo izquierdo no queda clara.

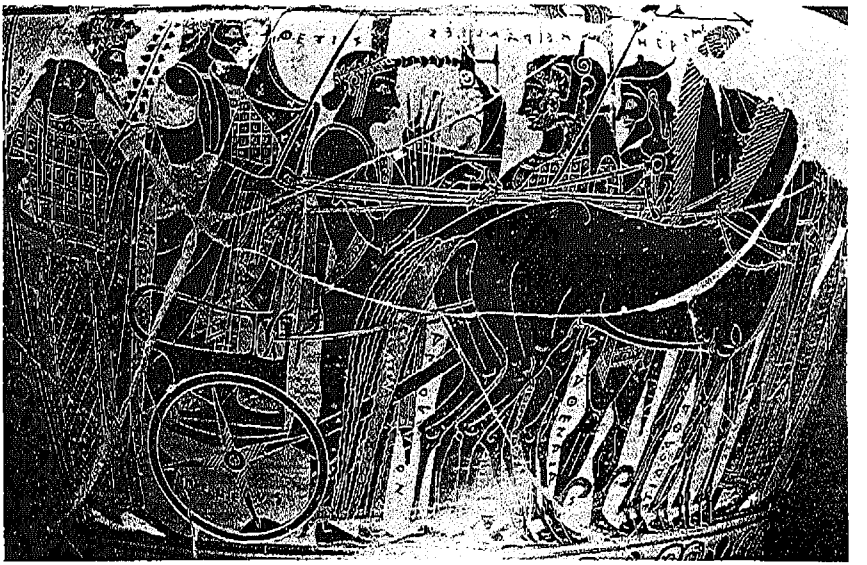
Las otras dos escenas que Proclo cita en su resumen como parte de la *Iliupersis* son el sacrificio de Políxena y el rescate de Helena por Menelao; ambas tienen presencia en el arte antiguo. De la primera ya hemos hablado en el capítulo 2; de la segunda, encontramos varias versiones en los vasos áticos.

En el resumen de Proclo se afirma simplemente que Menelao encontró a Helena y que la condujo a los barcos y, gracias a la *Odisea*, sabemos que regresó a Esparta con ella. Según otra versión, intentó matarla cuando la encontró, pero arrojó su espada al ver su pecho descubierto. Es probable que algunas escenas de vasos de figuras negras en las que un guerrero blande su espada y se acerca a una mujer, o la conduce cogida de la muñeca, muestren a Menelao recuperando a Helena [*36*]. Las inscripciones de un pequeño número de vasos de figuras rojas demuestran que algunas escenas en las que Menelao escolta o persigue a Helena representan con toda seguridad estos dos personajes. Además, en varias de las escenas de la persecución se muestra a Menelao dejando caer su espada [*338*]. Por último, en algunas Helena huye hacia un altar y en otras Eros revolotea por el aire, aspecto que confirma el motivo erótico.

286 (*izquierda*) Relieve meliano (terracota), de Camiro. Peleo y Tetis. Peleo se agarra a Tetis, cuyas numerosas transformaciones se simbolizan aquí mediante un único león. Hacia 460. 17 centímetro

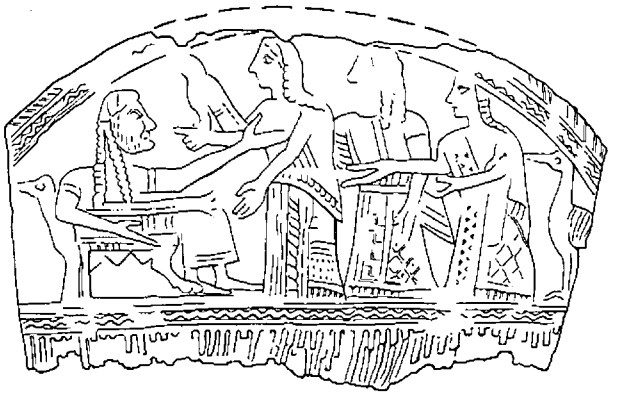
287 (*centro*) Crátera de cáliz ática de figuras rojas. Peleo rodea con sus brazos la cintura de Tetis mientras las Nereidas corren de acá para allá presa de la confusión. El centauro civilizado Quirón, qu fue consejero de Peleo y más tarde tutor de Aquile permanece a la derecha observando el forcejeo. Hacia 460.

288 (*abajo*) Hydria ática de figuras negras, de Orvieto. La boda de Peleo y Tetis. Peleo y Tetis vai en un carro seguidos de Dioniso y su madre Séme (aquí llamada Tione) y acompañados de Apolo tocando la cítara, Atenea y Heracles, Hermes, Afrodita y otras diosas. Hacia 520.



289 Ánfora ática de figuras negras. Peleo entrega al joven Aquiles al centauro Quirón. Obsérvese que Quirón, a diferencia de la mayoría de los centauros, viste un quitón. El ciervo que hay a su lado indica que nos encontramos en un marco rural. Hacia 540.

290 (*abajo*) Hydria ática de figuras negras, de Vulci. El juicio de Paris. Un Paris con barba que sostiene un cetro se aleja de Hermes y de las diosas que le dan la bienvenida. Afrodita y Hera no están diferenciadas. Atenea lleva puesta su égida de serpientes y sostiene su casco. Sería más apropiado que el ciervo que hay junto a Atenea acompañara a Artemis. Hacia 540.

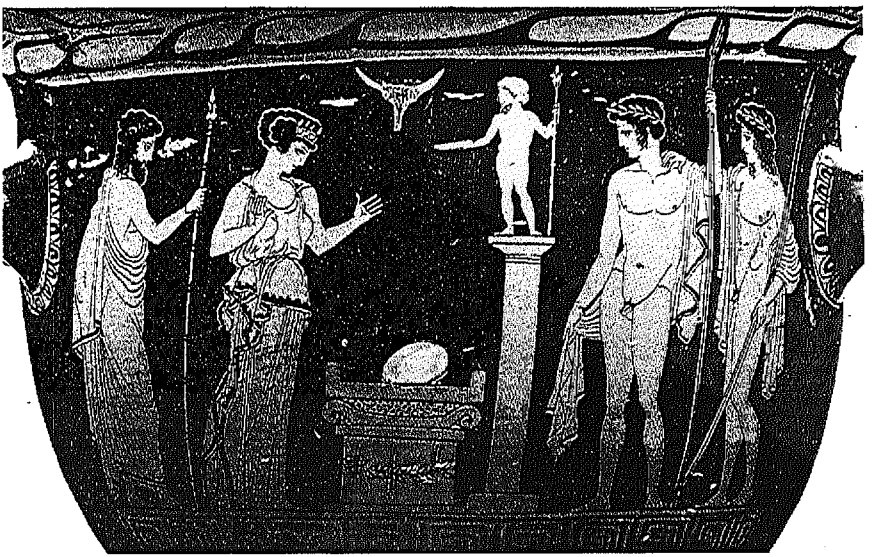


291 Relieve en marfil. Peine procedente de Esparta. El juicio de Paris. Un Paris con barba se sienta en un trono y hacia él se aproximan las tres diosas. La primera, con un pájaro sobre el brazo, podría ser Hera con su cuco, la segunda es Atenea, que tal vez lleve un casco, y la última, seguida por un ave, podría ser Afrodita con su ganso. Hacia 600. Longitud, 8 centímetros.

292 Hydria ática de figuras rojas, de Ruvo. El juicio de Paris. Un Eros se apoya en el hombro de Paris, vestido al modo oriental, mientras Hermes de pie está delante de él. A su izquierda Hera y Atenea, a su derecha, sentada, Afrodita, en compañía de un Eros. Observan la escena en grupo de musas y Zeus con cetro y rayo. En la parte central, Éride (la Discordia) está detrás de una colina y en el extremo derecho Helio (el Sol) conduce su carro hacia los cielos. El pintor abandona aquí el tradicional fondo lineal y coloca sus figuras en diferentes niveles del vaso en un fracasado intento de crear la ilusión de espacio y profundidad. Hacia 400.

293 Skyphos ático de figuras rojas, procedente de Suessula. El rapto de Helena. Paris precedido de Eneas se lleva a una dispuesta Helena; mientras, Eros y Pito (la Persuasión) le colocan una corona y Afrodita les alienta. Hacia 480.

294 Crátera corintia, de Italia. La boda de Paris y Helena. Paris y Helena van juntos en un carro en presencia de un grupo de troyanos entre los que se encuentra Héctor (con nombre). Hacia 580.



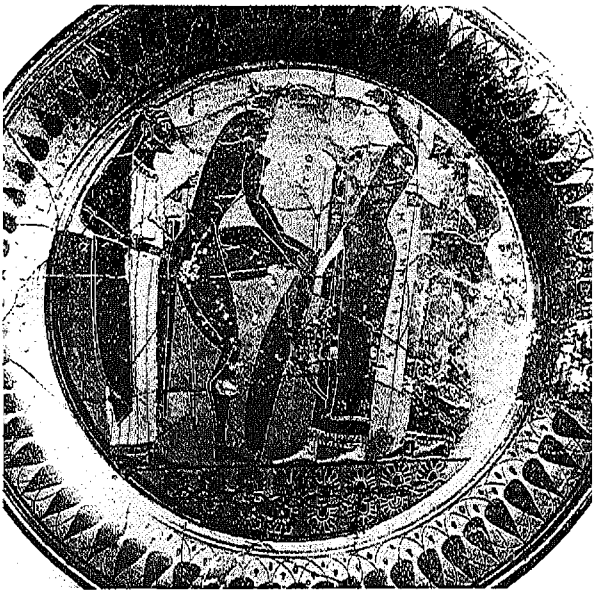
295 Crátera de campana ática de figuras rojas, de Egnatia. Leda y el huevo. Una sorprendida Leda descubre el huevo del que nacerá Helena en un altar frente a la estatua de Zeus, ante la mirada de Tindáreo, su marido, y de sus hijos los Dioscuros (Cástor y Pólux). Sobre el altar cuelga un bucráneo (cráneo de toro) adornado con una guirnalda. Hacia 420. 26 centímetros.

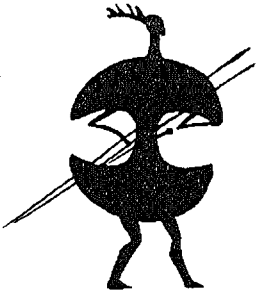
Página siguiente

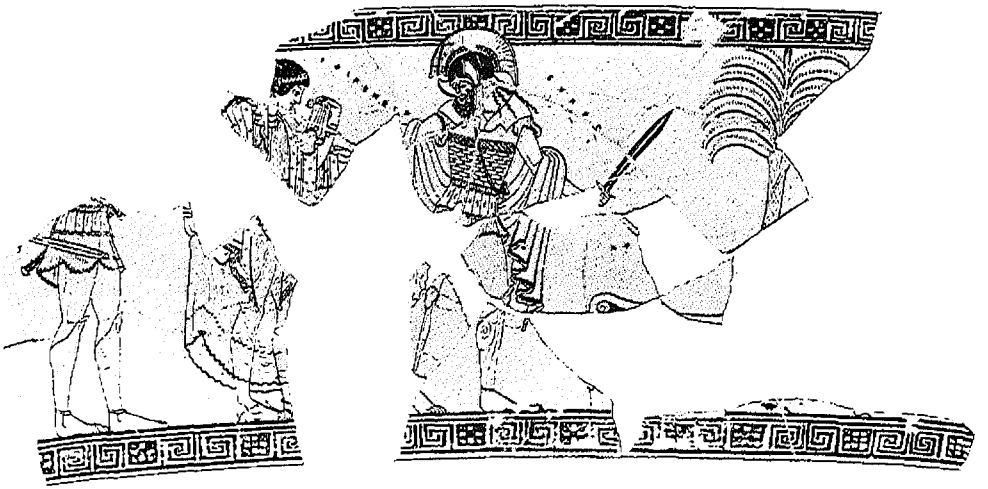
296 (*arriba*) Plato ático de figuras negras, del Ática. La armadura de Aquiles. Tetis sostiene un escudo y una lanza mientras Aquiles se coloca una greba. El hombre que aparece a la izquierda es Peleo, lo que nos sitúa en Ftía. El joven de la derecha tiene el nombre de Neoptólemo, hijo de Aquiles, aunque su presencia aquí carece de sentido. Hacia 550. Diámetro, 26,7 centímetros.

297 (*centro*) A la izquierda, cazador con escudo en forma de ocho, de un puñal de manufacturación cretense procedente de una sepultura de Micenas. Hacia 1550. En la parte central, guerrero con escudo en forma de dipylon de una crátera geométrica. Hacia 750. A la derecha, guerrero con escudo beocio de un vaso ático de figuras negras. Hacia 540.

298 (*abajo*) Ánfora ática de figuras negras. La armadura de Aquiles. Aquiles recibe su escudo, corselete, grebas y casco de manos de Tetis y tres Nereidas. Obsérvese el gorgoneion que decora el escudo beocio. El anciano detrás de Aquiles es probablemente Peleo.



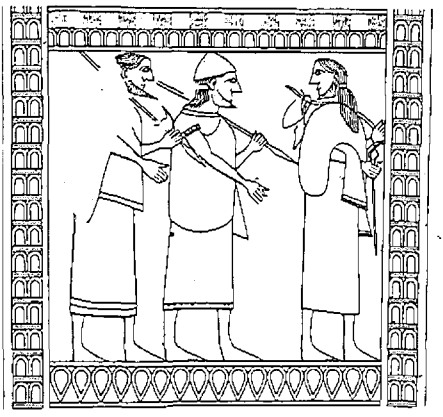




299 Lecythos ático de fondo blanco, de Selinunte. El sacrificio de Ifigenia. Un guerrero, Teucro según la inscripción, conduce a Ifigenia, vestida de novia, hacia un altar de Artemis. Los sigue otro guerrero cuyo nombre se ha perdido. Hacia 490.

300 Ánfora ática de figuras negras. Aquiles y Áyax, vestidos con armadura, están en cuclillas delante de un tablero, absortos en un juego de mesa con dados, mientras Atenea les advierte de un inminente ataque enemigo. Detrás de los guerreros están sus escudos y cascos. Hacia 510.

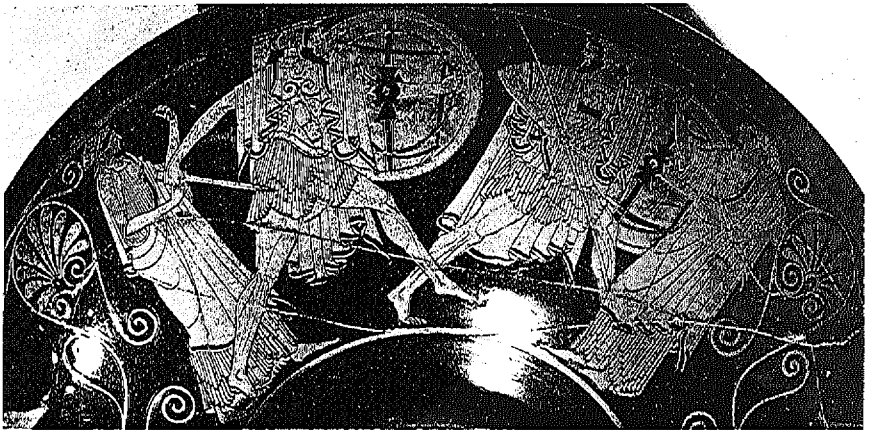
301 Copa ática de figuras rojas, de Vulci. Aquiles está en cuclillas junto a su compañero Patroclo, sentado sobre su escudo (obsérvese el motivo del trípode), y venda su brazo herido tras extraer una flecha. Patroclo aprieta los dientes en señal de dolor. Hacia 500. Diámetro, 18 centímetros.

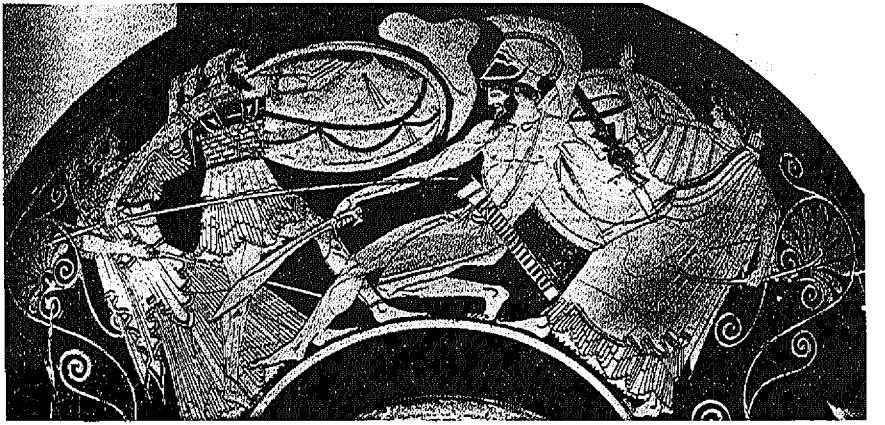


302 (*arriba*) Copa ática de figuras rojas, de Vulci. Varios heraldos, uno con *kerykeion*, alejan a Briseida de Aquiles, que se sienta sobre un taburete en su tienda de campaña y envuelto en su himation maldice su pérdida. El casco y la espada de Aquiles están colgados detrás de él. Hacia 470.

303 Relieve en bronce de un trípode, de Olimpia. La embajada para convencer a Aquiles. Un hombre con *kerykeion* guía a otros dos que llevan lanzas. El sombrero de la figura central revela que tal vez se trate de Odiseo; es probable que los otros dos sean Áyax y Fénix. Hacia 620.

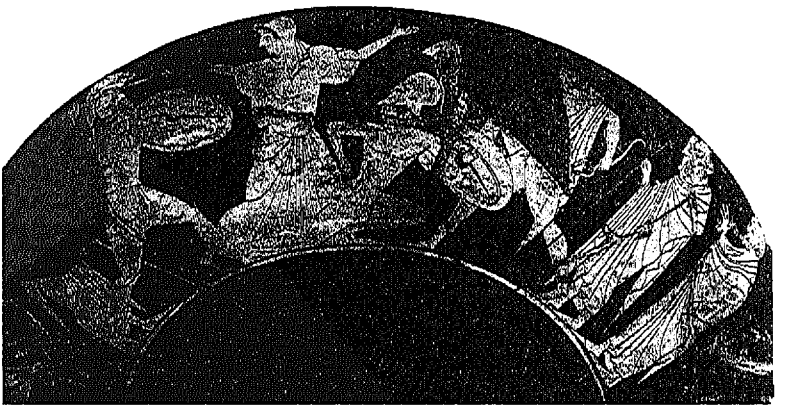
304 Hydria ática de figuras rojas. La embajada para convencer a Aquiles. Aquiles, envuelto en su himatión, está sentado en un taburete cubierto con una piel de cervato y se lamenta, mientras Odiseo, con un petaso en la espalda, está sentado delante de él y habla. El anciano Fénix está de pie detrás de Odiseo; el joven que hay detrás de Aquiles debe de ser Patroclo. Hacia 480.





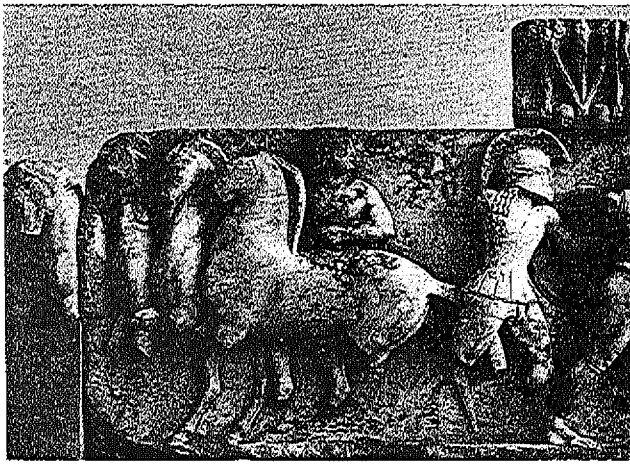
305 Copa ática de figuras rojas, de Capua. En la parte superior, Menelao, acompañado por Afrodita, persigue a Paris, que corre hacia Ártemis, que sostiene un arco. En la parte inferior, Áyax, alentado por Atenea, ataca a Héctor, en cuya ayuda corre Ártemis. Obsérvese la roca que hay entre el escudo de Áyax y la cara de Héctor, que sin duda hace referencia al peñasco que Áyax lanza en la *Ilíada* y que derriba a Héctor. Hacia 490.

306 Ánfora ática de figuras rojas. Vulci. Izquierda y derecha, tras el intercambio de presentes, Fénix y Príamo alejan a Áyax y Héctor. Áyax lleva la espada de Héctor y Héctor el cinturón de Ayax. Hacia 480.



307 (*arriba*) Copa ática de figuras rojas. Diomedes y Eneas. Diomedes, lanza en alto, persigue a Afrodita mientras Apolo corre a ayudar a Eneas. Hacia 520.

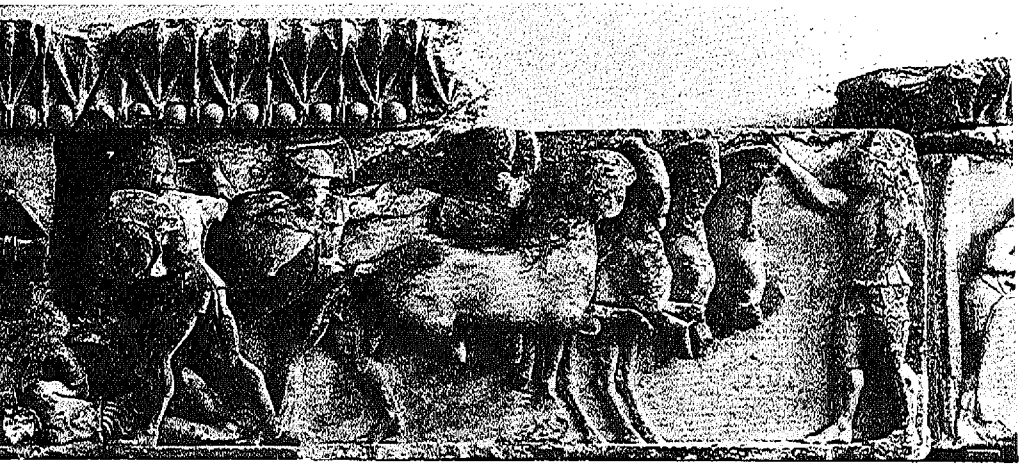
308 Crátera de caliza lucana de figuras rojas, de Pisticci. La emboscada de Dolón. En un bosque, el desafortunado joven troyano Dolón, que lleva arco, y lanza y viste una piel de animal, sombrero de piel y polainas, es víctima de una emboscada por parte de Odiseo, que tiene puesto un pilos y lleva una espada, y Diomedes con lanza. Obsérvese la elaborada cimera sobre el casco de Diomedes. Siglo IV. 48 centímetros.

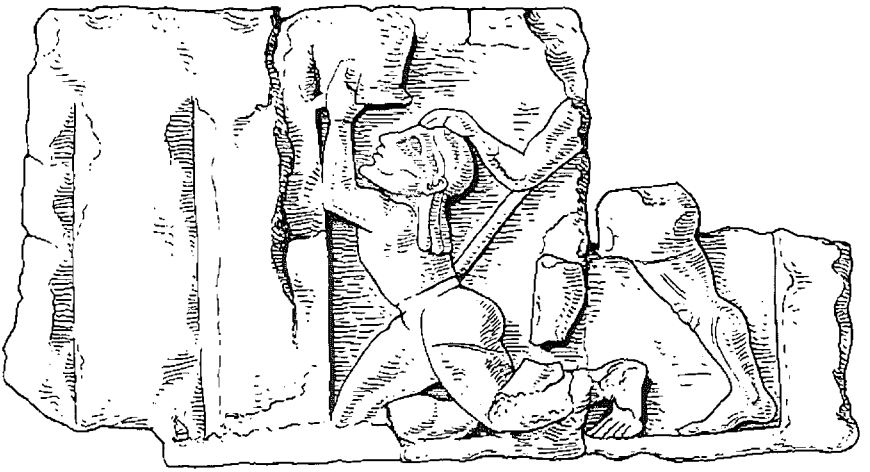


309 Relieve en mármol, friso oriental del Tesoro de los sifnios en Delfos. La lucha por el cadáver de Antíloco. Eneas y Memnón luchan contra Aquiles y Áyax (?) por el cuerpo de Antíloco. Detrás de los guerreros, Lico y Automedonte aguardan con carros y Néstor se aproxima por el extremo derecho. Las inscripciones dan nombre a las figuras. Hacia 525. 64 centímetros.

310 Crátera de cáliz ática de figuras rojas, firmada por el pintor Eufronio y el alfarero Euxiteo. Hipno y Tánato con el cuerpo de Sarpedón. Los gemelos alados y barbudos Hipno (el Sueño) y Tánato (la Muerte), levantan el cuerpo de Sarpedón mientras Hermes, con su *kerykeion*, botas aladas y sombrero alado, supervisa la escena. Hacia 510.

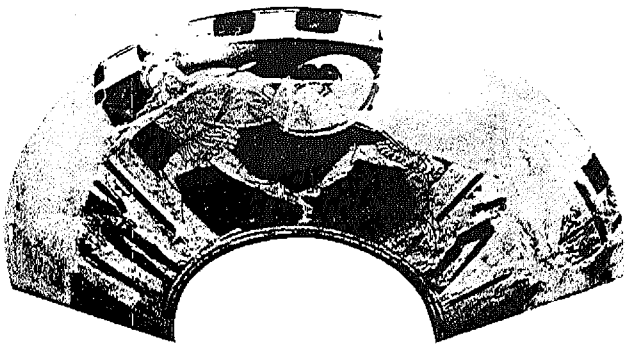
311 (*página siguiente*) Plato rodio, de Camiro. Menelao y Héctor luchan por el cuerpo de Euforbo (los tres guerreros tienen el nombre). Los motivos de relleno alrededor de las figuras son típicos de la cerámica rodia y no tienen relación alguna con la escena. Obsérvese los ojos y cejas naturalistas pintados como parte del diseño. Hacia 600. Diámetro, 38,5 centímetros.



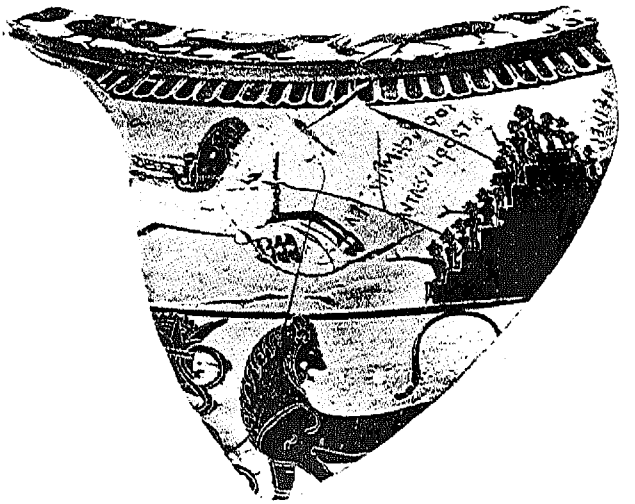


312 (*arriba*) Metopa en piedra arenisca, de Foce del Sele. La muerte de Patroclo. Euforbo hunde su lanza en la espalda de Patroclo, que está de rodillas e intenta alcanzar el corselete que Apolo (no incluido) le ha arrebatado de un golpe. Hacia 550. 77 centímetros.

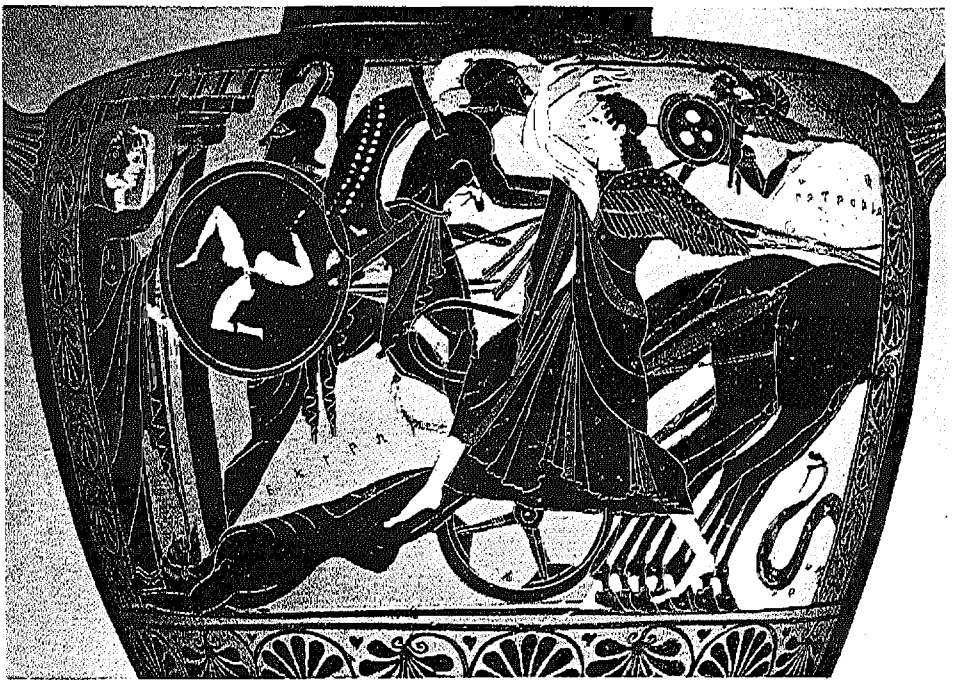
313 Peliké ática de figuras rojas, de Camiro. La armadura de Aquiles. Aquiles se sienta en la postura de duelo mientras Tetis le consuela y dos Nereidas sostienen su armadura nueva. Atenea está de pie en el extremo izquierdo y el anciano de la derecha podría ser Fénix o Nereo. Hacia 460.



314 Copa ática de figuras rojas, de Cerveteri. Aquiles persigue a Héctor alrededor de las murallas de Troya. Obsérvense las almenas que hay encima de ellos (que siguen alrededor de todo el borde de la copa) y los dos arqueros vestidos a la manera escitia que custodian las puertas. Hacia 480.



315 Fragmento de un *dinos* ático de figuras negras de Fársalos firmado por Sófilos como pintor. Juegos fúnebres en honor a Patroclo. Varios caballos tiran de un carro que se ha perdido y galopan hacia unas gradas en las que se sientan hombres entusiasmados. La aparición del nombre de Aquiles en el extremo derecho muestra que era él quien presidía los juegos. La inscripción de debajo de la firma de Sófilos da nombre a la escena, algo muy poco habitual en los vasos pintados áticos. Hacia 580.

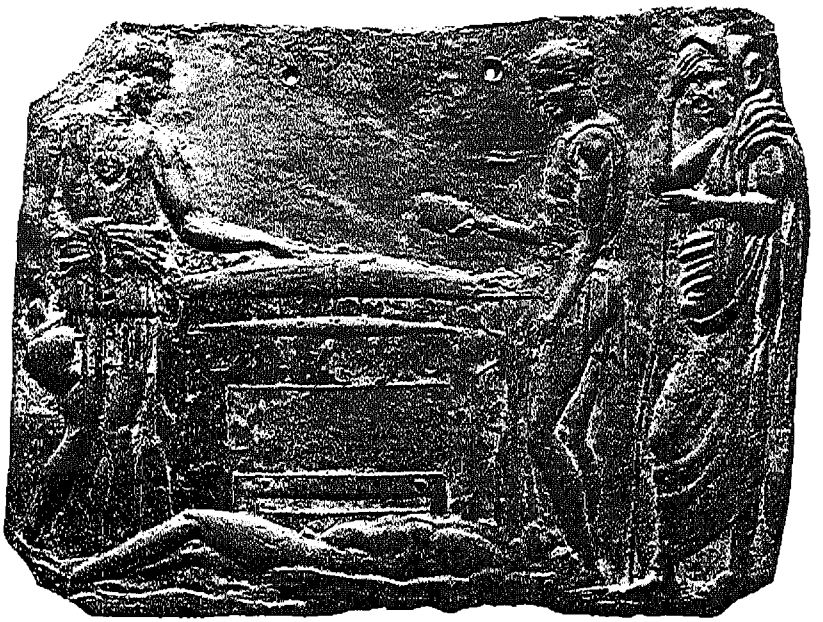


316 Hydria ática de figuras negras. Aquiles se dispone a subir a su carro, en el que ya se encuentra el auriga y al que se ha atado el cuerpo de Héctor. Aquiles mira hacia atrás, hacia un entablamiento dórico donde se encuentran Príamo y Hécuba, mientras Iris corre hacia él para detenerlo y el *eidolon* de Patroclo sale volando de su tumba en forma de *omphalos*. El motivo sobre el escudo de Aquiles, llamado *triskeles*, es una decoración habitual que se compone de tres piernas entrelazadas. A la hora de mostrar esta historia, el pintor ha comprimido tanto el tiempo como el espacio. Hacia 520. 49,6 centímetros.

317 (*izquierda*) Relieve en bronce. Embrazadura de escudo (?) procedente de Olimpia. El rescate de Héctor. En el centro, Príamo está de pie junto al cuerpo de Héctor y alarga la mano para tocar la barbilla de Aquiles en señal de súplica. Hermes, con su *kerykeion*, permanece detrás de él. Hacia 570. 5 centímetros.

318 (*abajo*) Copa ática de figuras rojas, de Vulci. El rescate de Héctor. Aquiles, que sostiene una copa de bebida y mira hacia una mujer que le está colocando una corona, está tumbado en un *kline* debajo del que se halla el cuerpo de Héctor. Príamo se aproxima acompañado de un sirviente que transporta una hydria y tres fiales. Tras haber conducido a Príamo a la tienda de campaña de Aquiles, Hermes se dispone a partir. Obsérvese la comida (pan y carne) sobre la mesa junto a Aquiles. En la otra cara del vaso, una mujer y varios jóvenes transportan más regalos. Hacia 520.

319 (*abajo*) Relieve meliano (terracota) procedente de Melos (?). El cuerpo de Héctor yace junto a una balanza mientras unos jóvenes sostienen cuencos, presumiblemente para obtener el peso equivalente en oro. Príamo se lamenta a la izquierda, llevándose la mano a la cabeza. Hacia 440. 19,5 centímetros.



320 Relieve en bronce. Panel de embrazadura de escudo procedente de Olimpia. Aquiles y Pentesilea. Las primeras letras del nombre de la amazona están inscritas por encima de su cabeza. Hacia 550.

321 (*abajo*) Ánfora ática de figuras negras firmada por el alfarero Exequias, procedente de Vulci. Aquiles y Pentesilea. La amazona, que viste una piel de leopardo sobre un quiton corto, mira a Aquiles mientras éste le clava su lanza en el cuello. Obsérvese el uso convencional del blanco para la piel femenina. Hacia 530. 41,3 centímetros.

322 Copa ática de figuras rojas del Pintor de Télefo, de Vulci. Eos y Titono. Eos persigue al joven Titono, que se resiste a los requerimientos de ésta.

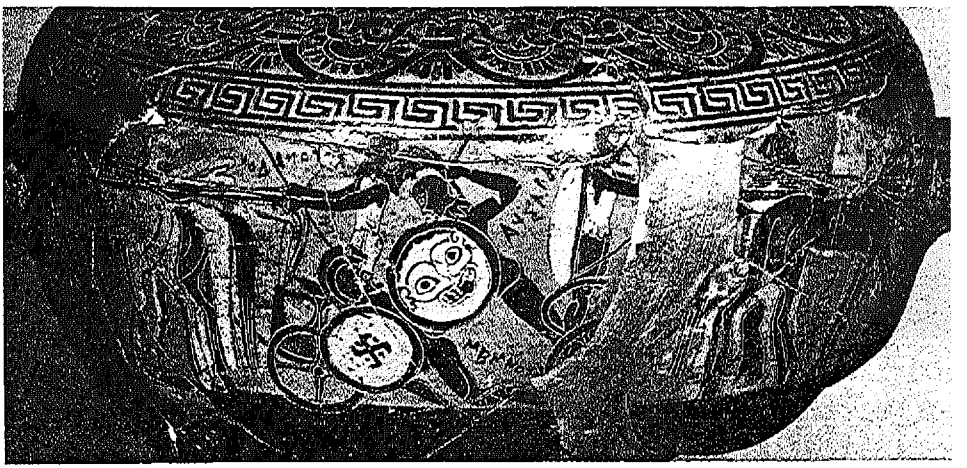
323 (*abajo*) Relieve meliano (terracota), de Camiro. Eos raptando a un joven (¿Titono o Céfalo?). Hacia 460. 15,8 centímetros.

Página siguiente

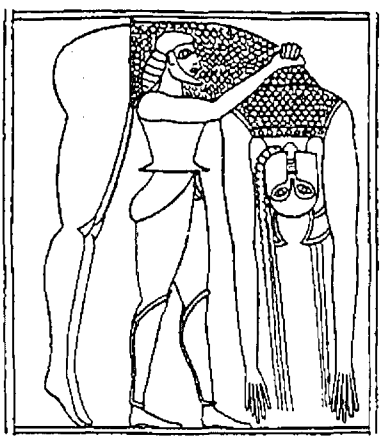
324 (*arriba*) Ánfora ática de figuras negras. Memnón está de pie junto a sus escuderos negros, uno de los cuales, el que sostiene mazo y pelta, tiene el nombre de Amasis. Hacia 530. 41,8 centímetros.

325 (*centro*) Copa ática de figuras rojas. Psicostasis. Hermes, con su petaso y sus botas, sostiene un juego de balanzas en una mano y su *kerykeion* en la otra. Los espíritus de Memnón y Aquiles sobre los platillos; mientras, sus madres, la alada Eos y Tetis, se precipitan cada una hacia un lado. Hacia 450.

326 (*abajo*) Hydria corintia. Aquiles y Memnón. Aquiles, con gorgoneion en su escudo, ataca a Memnón, que ha caído delante de él. Los carros, que presumiblemente han transportado a los guerreros hasta el campo de batalla, esperan en ambos lados de la escena. El auriga de Aquiles, Automedón, tiene el nombre que aparece en el carro de la izquierda (la mayor parte del nombre del otro auriga está perdido). Hacia 530.

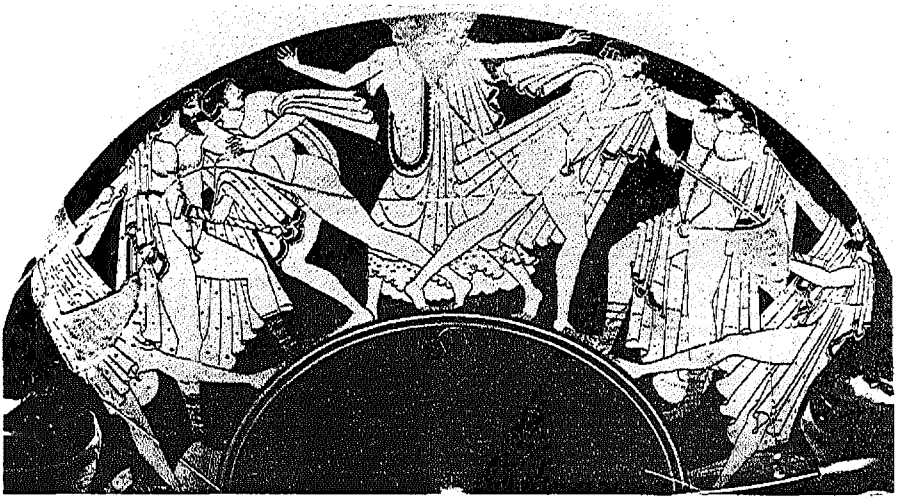


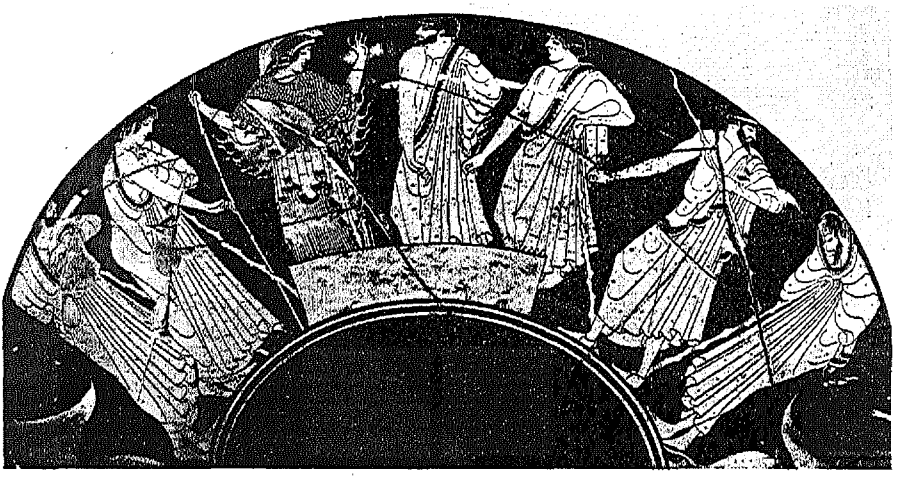
327 Copa ática de figuras rojas firmada por el pintor Duris y el alfarero Caliades. Eos y Memnón. Eos levanta el cuerpo desnudo de su hijo muerto, Memnón. Hacia 490.



328 (*arriba*) Ánfora calcídica. La muerte de Aquiles. Aquiles yace en el suelo sin vida, una flecha le atraviesa el talón, otra la espalda. Áyax custodia el cadáver y ataca con su lanza a Glauco mientras Paris, con el arco tensado, huye hacia la izquierda. Atenea, vestida con su égida llena de serpientes, está detrás de Áyax. Hacia 540.

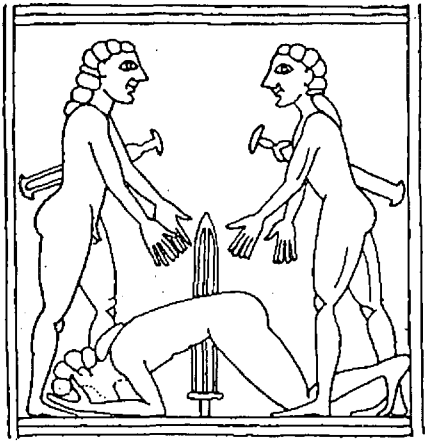
329 (*izquierda*) Relieve en bronce. Panel de embrazadura de escudo procedente de Olimpia. Guerrero (¿Áyax?) transportando el cuerpo de un héroe muerto (¿Aquiles?). Obsérvense las heroicas proporciones del guerrero sin vida. Hacia 600. Anchura, 7,8 centímetros.





330 (*arriba*) Copa ática de figuras rojas, de Vulci. La armadura de Aquiles. En la parte superior, los compañeros de Áyax y Odiseo refrenan a los dos guerreros, que discuten sobre quién debería quedarse con la armadura de Aquiles. La armadura bajo las asas y la escena que aparece en la otra cara permiten identificar la escena específica (en oposición a la genérica). En la parte inferior, Atenea mira cómo los aqueos votan para decidir quién poseerá la armadura. En el extremo izquierdo está Odiseo, el ganador, mientras un abatido Áyax permanece en el extremo derecho. Hacia 480.

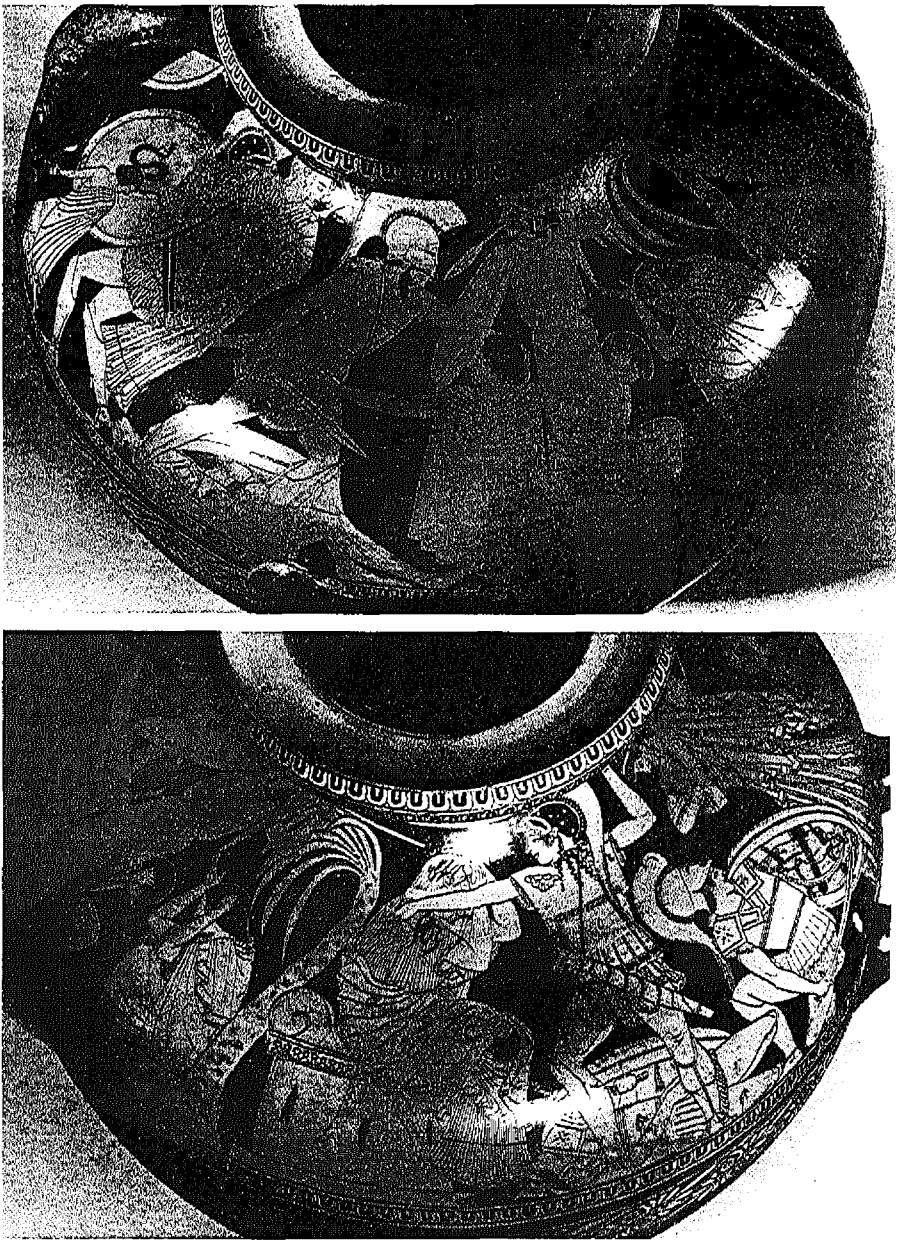
331 (*derecha*) Relieve en bronce. Panel de embrazadura de escudo de Olimpia. El suicidio de Áyax. Dos guerreros descubren a Áyax después de dejarse caer sobre su espada. Hacia 575. Anchura, 7 centímetros.



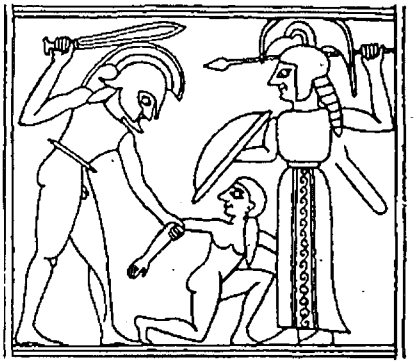
332 (*arriba, izquierda*) Ánfora ática de figuras negras de Exequias. El suicidio de Áyax. Áyax entierra su espada cerca de una palmera, lo que sitúa la escena en un entorno rural. Su casco reposa sobre un escudo beocio decorado con gorgoneion, en el que también están apoyadas las lanzas del héroe. Hacia 540.

333 (*arriba, derecha*) Copa ática de figuras rojas, de Apulia. Diomedes con el Paladio se aproxima a un altar donde arde un fuego. Hacia 380.

334 (*abajo*) Pithos de arcilla con relieves, de Míconо. El caballo de Troya. Podemos observar las caras de los aqueos a través de las portillas cuadradas del flanco de un enorme caballo con ruedas. Algunos guerreros ya han saltado del caballo y otros les alcanzan sus armaduras. Hacia 670.



335 Hydria ática de figuras rojas del Pintor de Cleófrades, de Nola. De izquierda a derecha: Eneas lleva a cuestas a su padre Anquises mientras su hijo Ascanio abre el camino; Ayax (el Pequeño) se dispone a arrancar a la casi desnuda Casandra de una estatua de Atenea en la que se ha refugiado; Príamo está sentado en su altar junto a una palmera con el cuerpo de su nieto Astianacte en su regazo, mientras Neoptólemo se dispone a asestarle un golpe de espada y gimen varias mujeres; una mujer (¿Andrómaca?) ataca a un guerrero con una mano de mortero; Acamante y Demofonte rescatan a su abuela Etra. Hacia 480.



336 (*izquierda*) Ánfora ática de figuras negras, de Vulci. Eneas y Anquises. Hacia 510.

337 (*arriba*) Relieve en bronce. Panel de embrazadura de Olimpia. Áyax y Casandra. Hacia 580. Anchura, 7,2 centímetros.

338 Crátera de campana de figuras rojas. El rescate de Helena. Menelao está resuelto a matar a Helena por su traición, pero deja de perseguirla ya que, al ver su pecho desnudo, la pasión le vence y suelta su espada. Obsérvese cómo el pintor deja al descubierto parte del cuerpo de Helena mientras ésta corre a buscar refugio en un altar. Hacia 440. 32,5 centímetros.

Las secuelas de la guerra

Los tres últimos poemas del ciclo épico (los *Nostoi*, la *Odisea* y la *Telegonía*) narran la vida de algunos de los héroes aqueos tras el fin de la guerra. De éstos, sólo contamos con la *Odisea*, que trata de los diez años que duró el viaje de regreso de Odiseo a Ítaca desde Troya, y varios episodios de ese viaje son materia del arte antiguo. Al igual que con la *Ilíada*, se supone que el lector tiene ciertos conocimientos de la *Odisea*, por lo que sólo se presentarán las historias incluidas en este poema de manera muy escueta.

Tras naufragar, el mar arrojó a Odiseo desnudo a la costa de la tierra de los feacios, donde lo encontró Nausícaa, la hija del rey Alcínoo, quien lo llevó ante su padre. El héroe fue bien recibido y contó las aventuras que había corrido durante los cinco años que habían pasado desde que abandonara Troya. De estas historias, en el arte de nuestro período se representan sus encuentros con los Cíclopes, Circe y las sirenas.

Odiseo sorprendiendo a Nausícaa y a sus acompañantes mientras hacen la colada es el tema de al menos dos vasos áticos de figuras rojas [*339*]. A pesar de que los separa al menos un cuarto de siglo, las imágenes que aparecen en ambos sugieren que se basan en el mismo modelo. Odiseo, desnudo y alentado por Atenea, persigue a unas muchachas que empiezan a huir, mientras una que todavía no ha advertido su presencia sigue escurriendo la ropa. Pausanias (I, 22, 6) cuenta que una pintura de Polignoto en los Propileos de la Acrópolis de Atenas ilustraba el mismo tema.

El episodio más conocido y de más larga vida de la *Odisea* en el arte griego es el encuentro del héroe con el cíclope Polifemo. La nave de Odiseo atracó en la isla de los Cíclopes y acudió con doce hombres a la cueva del gigante con un solo ojo Polifemo, quien, sin mostrar ningún tipo de hospitalidad, devoró a seis de sus compañeros antes de que Odiseo lo emborrachara y, con el resto de sus hombres, cegara su único ojo. Luego escaparon por la boca de la cueva atados a la parte inferior de ovejas (excepto Odiseo, que se colgó debajo de un enorme carnero).

El episodio en que varios hombres ciegan a Polifemo con una larga estaca aparece por vez primera en un ánfora protoática [*340*] y en un fragmento de una crátera argiva. Más adelante en el mismo siglo, aparecen representaciones similares en la crátera Aristonothos, probablemente hecha por un artesano griego en Etruria, y en un relieve fragmentario en bronce procedente de Samos. Durante el siglo VI, el mismo tema aparece en diversos tipos de vasos, entre los que se incluyen los corintios, calcídicos, laconios (en los cuales esta escena se combina con el banquete de Polifemo) y ceretanos, además de en una embrazadura procedente de Olimpia. Sin embargo, rara vez aparece en vasos áticos de figuras negras y casi nunca en los de figuras rojas. En uno de los primeros vasos lucanos, hacia 410 [*341*], Odiseo da instrucciones a sus hombres mientras transportan un tronco de árbol hacia el embriagado Polifemo y varios sátiros retozan en las cercanías. Es

bastante probable que este vaso se inspirara en una obra satírica de Eurípides titulada *Los Cíclopes*.

La primera representación de los aqueos escapando de Polifemo aparece en un vaso protoático del siglo VII [*342*], en el que se ve a hombres atados o colgados de la parte inferior de carneros; pero este tema conoce su momento de mayor popularidad con los pintores áticos de vasos de figuras negras. Clitias lo pintó, pero la mayoría de los vasos en los que encontramos este tema son lecythos y oinonochoes del último cuarto del siglo VI y del primero del V. En ocasiones sólo se muestra una figura atada o sujeta a la parte inferior de una oveja o carnero, en ocasiones son varias. En algunas obras el cegado Polifemo extiende los brazos para intentar encontrar a los hombres que huyen. Esta huida también es el tema de unos pocos vasos áticos arcaicos de figuras rojas en los que Odiseo, atado debajo de un carnero, empuña una espada.

Tras varias aventuras más y la pérdida de todos los barcos excepto el suyo, Odiseo desembarcó en la isla de Eea, hogar de la bruja Circe (tía de Medea). Nuestro héroe envió a un grupo de sus hombres en misión de reconocimiento y Circe les obsequió con suculentos manjares y bebida antes de convertirlos en cerdos. Al enterarse de lo ocurrido por boca de Euríloco, el único explorador que logró escapar, Odiseo acudió a rescatar a sus hombres con la ayuda de Hermes, quien le entregó una hierba para protegerle contra la magia de Circe y le dijo que para erigirse en vencedor primero debía amenazar a Circe de muerte y luego dormir con ella. Eso fue lo que hizo, los hombres fueron rescatados y todos se quedaron un año en la isla con Circe.

Dos copas áticas de figuras negras de antes de 550 cuentan con representaciones similares de Circe [*343*]. La maga ofrece una copa a un hombre cuya cabeza es ya la de un cerdo. Detrás de estos dos personajes encontramos otros hombres en diferentes etapas de su transformación. Por la izquierda se precipita Odiseo blandiendo una espada y, en una de las copas, un hombre parte como un rayo hacia la derecha. Esta escena es un ejemplo perfecto de la compresión de tiempo y espacio en la narrativa arcaica. Se muestra una sucesión de tres o cuatro episodios en una sola escena. Circe ofrece una copa al hombre, pero antes de cogerla ya ha empezado a transformarse en cerdo; Odiseo, al tener conocimiento del ultraje, parte al rescate. La figura que se precipita hacia la derecha debe de ser Euríloco, que acude a contar a Odiseo lo ocurrido.

Representaciones algo más simples de esta historia, en las que Circe ofrece la copa u Odiseo persigue a la hechicera, aparecen en unos pocos de los últimos vasos de figuras negras y en un pequeño número de vasos de figuras rojas del siglo V. En una serie de skyphos de finales del siglo V, caricaturas de Odiseo y Circe representan sus papeles habituales [*344*]. Ella está delante de su telar preparando una poción, él blande su espada.

Después del año junto a Circe, Odiseo y su tripulación decidieron partir, pero se enteraron de que antes de regresar a casa debían viajar al mundo subterráneo para oír el consejo del adivino Tiresias. Ya hemos hablado con cierto detalle en el capítulo 4 de la pintura de Polignoto en Delfos sobre la visita de Odiseo a los infiernos.

Más tarde, continuaron su travesía y llegaron a la isla de las sirenas, unas criaturas que hechizaban a los mortales con sus cantos y los conducían a la destrucción. Según instrucciones de Circe, los miembros de la tripulación se taparon los oídos con cera y ataron a

Odiseo al mástil de la embarcación, ya que éste deseaba oír el canto de las sirenas. Luego condujeron la embarcación sin problema alguno y abandonaron la isla, haciendo caso omiso de las súplicas de Odiseo para que lo dejasen libre.

El nombre de sirena se utiliza para criaturas mitad humanas mitad aves (en ocasiones masculinas, aunque luego suelen ser femeninas) que aparecen en frisos animales y que llegaron a Grecia procedentes de Oriente durante el período orientalizante. En el arte arcaico sólo la cabeza es humana, mientras que en el arte de la Grecia oriental y en el de Laconia pueden tener también brazos antropomorfos. Se asocia por primera vez a estas criaturas con la historia que aparece en la *Odisea* a principios del siglo VI, en vasos corintios en los que se muestra a Odiseo atado al mástil mientras las sirenas permanecen en un acantilado y presumiblemente cantan. En un pequeño número de vasos áticos de figuras negras que muestran la misma escena, las sirenas tocan instrumentos (liras y flautas). En un primoroso stamnos de figuras rojas de hacia 450 [*346*], dos sirenas miran pasar navegando el barco mientras una tercera cae muerta al mar. Sin duda alguna, esta escena hace referencia a la versión de la historia en la que las sirenas estaban destinadas a morir el día en que un barco lograra sobrepasarlas, aunque cabe decir que la referencia literaria más antigua que se conserva sobre este detalle pertenece al período helenístico.

El monstruo marino Escila, con quien tuvo que enfrentarse Odiseo, se representa en unos pocos vasos áticos y del sur de Italia de finales del siglo V y del siglo IV, y en monedas del siglo V procedentes de Cumas y Acragas [*345*]. Rara vez aparece Odiseo junto al monstruo, sino que Escila es simplemente una forma de vida marina, al igual que los tritones y los hipocampos, que se representa como una sirena con un cinturón con protomos caninos.

Durante los veinte años que Odiseo estuvo ausente de Ítaca, su fiel reina Penélope le esperó en su palacio y rechazó a sus pertinaces pretendientes, que vivían a costa de la riqueza de Odiseo mientras esperaban a que la reina eligiera a uno. Cuando finalmente Odiseo regresó a Ítaca, disfrazado de mendigo, primero reveló su identidad a su hijo Telémaco y, juntos, con la ayuda de Atenea, derrotaron a los abusivos pretendientes.

Penélope sentada, de luto, con velo y la cabeza inclinada, aparece en algunos relieves melianos del siglo V en los que Odiseo, aún disfrazado, conversa con ella. Se muestra a Penélope en una postura similar en un skyphos ático de figuras rojas de hacia 440 [*347*], en el que está sentada delante de un telar mientras Telémaco le habla. Es probable que ésta sea la postura que eligió Zeuxis de Heraclea, hacia 400, para la pintura de la que Plinio (XXXV, 63) afirma que retrataba la moralidad en sí misma.

En la otra cara del mismo skyphos, Euriclea, la anciana nodriza de Odiseo, le lava el pie y está a punto de descubrirlo por una cicatriz en su muslo [*347*]. Esta escena de reconocimiento (*Odisea*, XIX, 361 ss.) también aparece en un relieve meliano ligeramente anterior. El sombrero cónico de fieltro que lleva Odiseo en estas dos escenas, a menudo llamado pilos, se convierte en su atributo habitual después de alrededor del año 400 (a pesar de que, por supuesto, otros personajes también puedan llevarlo).

Para finalizar, se representa a Odiseo vengándose de los pretendientes en un skyphos de hacia 440 [*348*]. En una de las caras vemos a dos mujeres de pie detrás de Odiseo mientras éste tensa su arco; en la otra, un pretendiente que ha recibido un golpe en la

espalda se tumba en un *kline* y otros dos intentan cubrirse. En un relieve del heróon en Trisa de hacia 400 [*349*], encontramos una escena similar con pretendientes en varios *klinai* y Odiseo acompañado de Telémaco. Pausanias afirma (IX, 4, 29) que en el templo de Atenea en Platea había una pintura de Polignoto en la que se representaba a Odiseo tras matar a los pretendientes.

La *Telegonía*, el último libro del ciclo épico, seguía las aventuras de Odiseo desde que se vengó de los pretendientes hasta su propia muerte, pero no se han encontrado episodios de esta obra en el arte de nuestro período.

El asesinato de Agamenón cuando regresó a Micenas y la venganza de Orestes eran temas de los *Nostoi* («Regresos»), aunque en su resumen Proclo coloca estos dos episodios en una misma frase. Así, pues, es gracias a pasajes de la *Odisea*, tragedias y representaciones en el arte antiguo que tenemos conocimiento de muchos de los detalles de estas historias.

El oscuro y bárbaro comportamiento de Atreo y de su hermano Tiestes, que proyectó una sombra sobre las casas de ambos, no es un tema del arte antiguo, pero el asesinato de Agamenón a manos de su mujer Clitemestra y de su primo Egisto aparece en embrazaduras del siglo VI y en una crátera ática de figuras rojas de hacia 470. En las embrazaduras [*350*], Clitemestra hunde una espada en la espalda de su marido mientras Egisto le sujeta por delante. En la crátera [*351*], Egisto empuña la espada mientras Agamenón se cae hacia atrás, atrapado en una prenda de vestir semejante a una red, y Clitemestra aparece con una pequeña hacha en la mano corriendo desde la izquierda. Todas estas escenas son anteriores a la trilogía de Esquilo de 458.

Una placa de terracota en relieve procedente de Creta de hacia 620 muestra a una mujer que parece estar apuñalando a un hombre sentado, mientras otro hombre le sujeta contra el suelo desde atrás. Esta escena se suele interpretar como la muerte de Agamenón, aunque otros han visto en ella la muerte de Egisto, un tema más común en el arte posterior, en el que se suele mostrar a la víctima sentada.

Cuando Agamenón fue asesinado, su hija Electra envió a su hermano Orestes, que todavía era un niño, lejos de Micenas. En Fócide, Estrofio se encargó de criar a la criatura junto a su hijo Pílades. Pasó el tiempo y Orestes, influido por Apolo, regresó para vengar la muerte de su padre y mató a Egisto y Clitemestra.

El encuentro de Orestes y Electra ante la tumba de Agamenón es el tema de varios relieves melianos del segundo y tercer cuartos del siglo V, y de un vaso ático de figuras rojas de hacia 440, pero este episodio conoce su momento de mayor popularidad con los pintores del sur de Italia a lo largo del siglo IV [*352*]. La tumba de Agamenón, normalmente representada mediante una *stele* o columna, es un elemento común a todas las representaciones, en las que además Pílades suele acompañar a Orestes. Algunas muestran los momentos anteriores a que Electra reconozca a Orestes, algunas los momentos posteriores, y podemos afirmar que casi todas reflejan la influencia de las obras dramáticas. Si la fecha convencional del primer relieve meliano se avanzara unos pocos años, todas las representaciones serían posteriores a la *Oresteiada* de Esquilo.

La muerte de Egisto a manos de Orestes es el tema de diversas embrazaduras de bronce fabricadas durante el primer cuarto del siglo VI [*353*], en las que Orestes agarra del pelo a Egisto, que está sentado, y se prepara para clavarle una lanza mientras éste se

esfuerza por desenvainar su espada. En una metopa del Heraión en Foce del Sele, Orestes hunde su lanza en la espalda de Egisto, quien se agarra con una mano a una columna y alza la otra hacia la barbilla de Orestes pidiendo clemencia.

El período de mayor popularidad de este tema es desde alrededor de 510, hasta alrededor de 460, cuando aparece en cerca de veinte vasos áticos de figuras rojas. La razón tal vez deba buscarse en los sentimientos en contra de la tiranía que en ese momento existían en Atenas. En la mayoría de estas obras, Orestes agarra del pelo a Egisto, que está sentado [*354*], al igual que en las embrazaduras, y le clava su espada, aunque en muchas de las escenas Clitemestra acude a rescatar a su amante blandiendo un hacha. Después de más o menos 460 este tema no aparece en los vasos áticos y rara vez lo hace en los del sur de Italia. No obstante, Pausanias (I, 22, 6) afirma que una pintura de los Propileos en la Acrópolis de Atenas mostraba a Orestes matando a Egisto y a Pílades matando a los hijos de Nauplio, que habían acudido a rescatar a Egisto, lo que es un claro reflejo de una tragedia de Eurípides titulada *Orestes*.

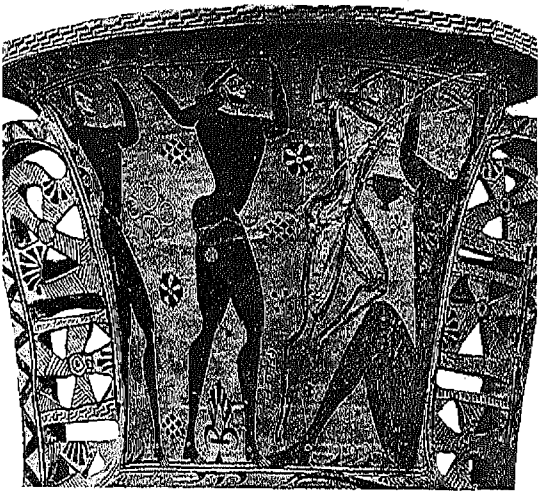
Al contrario de lo que ocurre con el asesinato de Egisto, la muerte de Clitemestra se representa en contadas ocasiones en el arte griego o arcaico. Puede que sea el tema de un relieve de una de las patas de un trípode de bronce de Olimpia (hacia 570), pero existen otras opciones para identificar esta escena. En una ánfora del siglo IV procedente de Paestum es posible identificar esta escena con toda seguridad gracias a la presencia de una Furia que observa los acontecimientos [*355*].

Tras matar a Egisto y Clitemestra, Orestes sufrió la persecución de las Erinias o Furias, espíritus del castigo, ofendidas por su matricidio. En su intento de escapar de ellas, Orestes fue primero a Delfos, para que Apolo le purificase, y luego a Atenas para someterse a juicio ante el tribunal del Areópago.

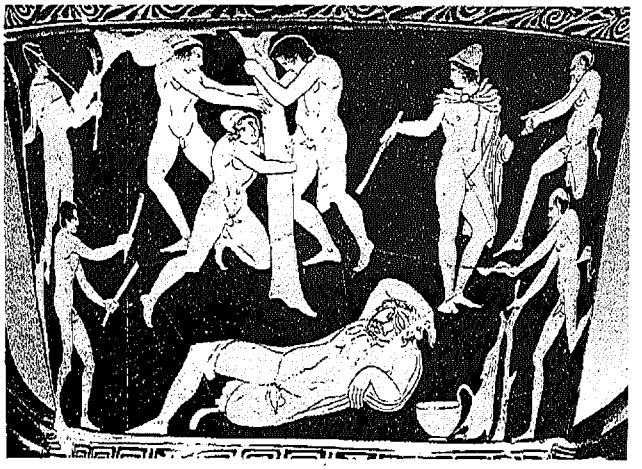
Las primeras obras que representan con toda seguridad a Orestes y las Furias son varios vasos de figuras rojas de hacia 440. En la mayoría de ellas, Orestes está de rodillas sobre una pila de rocas mientras Apolo le protege de una Furia (o varias) que le persigue. La mayoría de las Furias que aparecen en estos vasos cuentan con alas y algunas llevan serpientes en la mano o en el pelo. Pausanias (1, 28, 6) afirma que Esquilo fue el primero en representar a las Furias con serpientes en el pelo.

Cabe presumir que las escenas áticas se sitúan en Delfos y podemos afirmar con toda seguridad que allí transcurren las escenas de un gran número de vasos del sur de Italia del siglo IV, en los que la presencia de un trípode y de un *omphalos* confirman nuestras predicciones. Todos los pintores de Lucania, Campania, Apulia y Paestum representaban este tema de manera más o menos detallada.

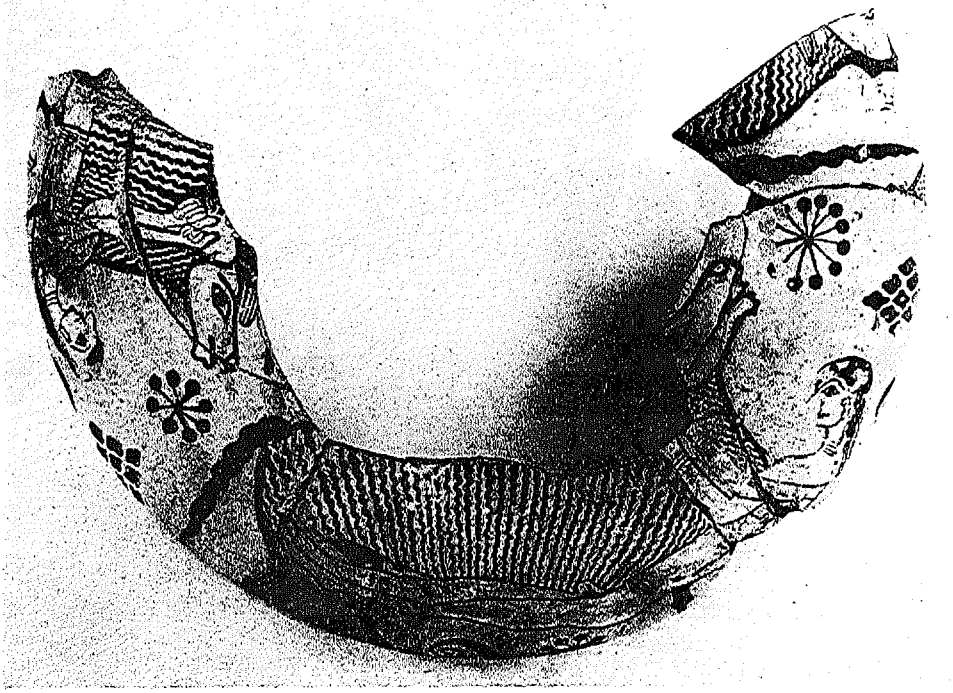
339 (*arriba*) Ánfora ática de figuras rojas, de Vulci. Odiseo y Nausícaa. Ante la mirada de Atenea, Odiseo, que sin éxito trata de cubrir su cuerpo desnudo con una rama, se aproxima a un grupo de mujeres jóvenes que están lavando la ropa, algunas de las cuales empiezan a huir al verle. En el árbol que tiene al lado hay ropas colgadas para secarse y una de las muchachas, que todavía no ha advertido su presencia, continúa escurriendo una prenda. Hacia 440.



340 (*derecha*) Ánfora protoática, de Eleusis. El cegamiento de Polifemo. Odiseo y dos de sus hombres dejan ciego al cíclope Polifemo con una larga estaca que transportan a hombros. Los pintores de vasos protoáticos gustaban de experimentar con las nuevas técnicas y, en este caso, se ha pintado a uno de los hombres de blanco (un color reservado normalmente a las mujeres) para diferenciarlo del resto. Obsérvense la copa que sostiene Polifemo en la mano y los elementos de relleno en el suelo alrededor de las figuras. Hacia 670.



341 Crátera de cáliz lucana de figuras rojas. Odiseo, con su *pilos*, da instrucciones a sus hombres mientras transportan un tronco hacia Polifemo, que está dormido y junto al que encontramos un árbol del que cuelga una copa de vino medio vacía. Los sátiros que aparecen a la derecha sugieren que tal vez esta escena se inspirara en una obra satírica, puede que *Los Cíclopes* de Eurípides. Hacia 410.



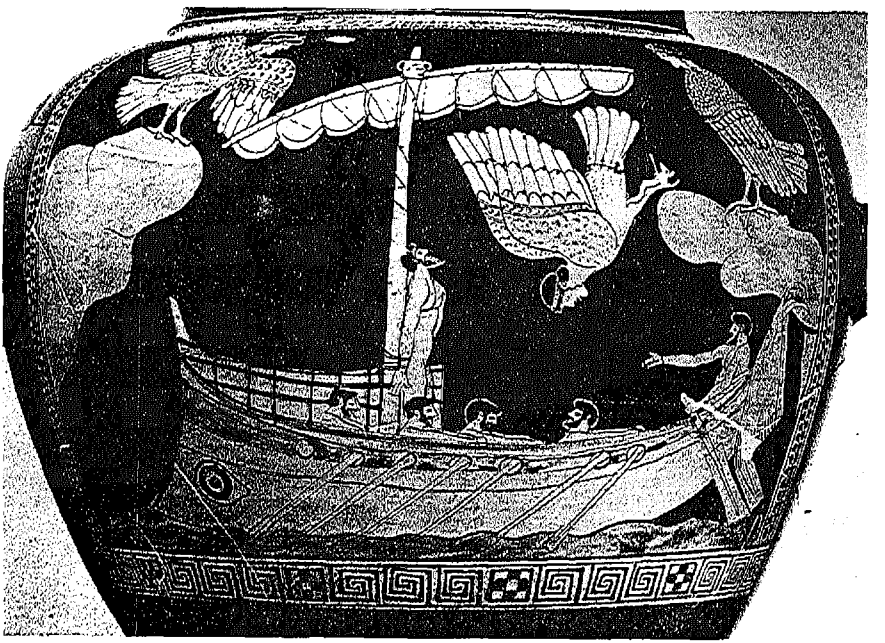
342 Oinochoe protoático, de Egina. La huida tras cegar a Polifemo. Hombres desnudos se cuelgan de los cuernos de carneros y se desplazan escondidos debajo de sus cuerpos. Nada indica que los hombres vayan atados. Hacia 670.

343 Copa ática de figuras negras. Circe y Odiseo. En el centro, Circe remueve una poción en una copa que ofrece a un hombre que ya ha empezado a convertirse en jabalí. Otros hombres se encuentran en diversas fases de la transformación y Odiseo se precipita desde la izquierda blandiendo su espada. La figura que parte como un rayo hacia la derecha debe de ser Euríloco, que acude a avisar a Odiseo. Esta escena es un perfecto ejemplo de la compresión de tiempo y espacio. Las inscripciones son palabras sin sentido. Hacia 550.

344 Skyphos beocio de figuras negras, de Tebas. Odiseo y Circe. En una versión burlesca de la historia, Circe remueve su poción en un skyphos mientras Odiseo entra corriendo en escena blandiendo su espada. Detrás de Circe vemos un telar. Fines del siglo v. 15,4 centímetros.

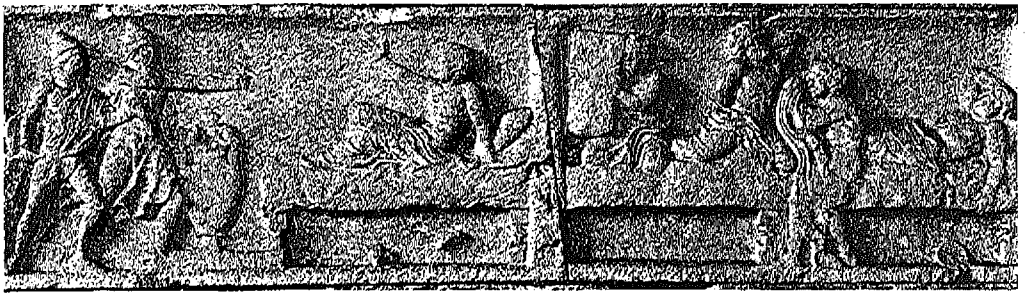
345 (*derecha*) Tetradracma de plata procedente de Acragas. Debajo de un cangrejo vemos el cuerpo del monstruo Escila, que tiene la cabeza y el torso de una mujer unidos a una cola de serpiente o *ketos* y a las extremidades anteriores de dos perros. Hacia 420.

346 (*abajo*) Stamnos ático de figuras rojas, de Vulci. Odiseo y las sirenas. Odiseo, atado al mástil de su nave, oye el canto de la sirena mientras los miembros de su tripulación, con los oídos tapados con cera, abandonan la isla a remo sin problemas. Dos sirenas (una llamada Himeropa o canción de deseo) están de pie cada una en un acantilado, mientras una tercera se desploma hacia una muerte segura, según cabe presumir porque Odiseo y su tripulación han logrado escapar. Obsérvese el ojo pintado sobre la proa de la nave. Hacia 450. 35,2 centímetros.



347 Skyphos ático de figuras rojas, de Chiusi. El regreso de Odiseo. Arriba, Penélope está sentada junto a su telar mientras su hijo Telémaco habla con ella. Obsérvese el complicado bordado de la tela sin terminar. Abajo, la anciana nodriza de Odiseo (aquí con el nombre de Antífata) reconoce la cicatriz del héroe mientras le lava el pie; por su parte Eumeo ofrece un regalo a Odiseo, que lleva su *pilos* y transporta sobre su espalda un canasto atado a una vara. Hacia 440. 20,3 centímetros.

348 Skyphos ático de figuras rojas, de Tarquinia. A la izquierda, Odiseo tensa su arco ante la mirada de dos sirvientes. A la derecha, los pretendientes intentan defenderse en vano de las flechas de Apolo. Dos de ellos se encuentran en un *kline* sobre el que cabe presumir que han estado participando en un banquete; un tercero sostiene una mesa a modo de escudo. Hacia 440.



349 Relieve en piedra caliza, de Tirsa. Odiseo matando a los pretendientes. Principios del siglo IV.

350 Relieve en bronce. Panel de embrazadura de Olimpia. La muerte de Agamenón. Clitemestra hunde una espada corta o una daga en la espalda de Agamenón, mientras Egisto lo sujeta por el cuello con una llave de lucha. Hacia 560. Anchura, 7,2 centímetros.

351 Crátera de cáliz ática de figuras rojas. La muerte de Agamenón. Egisto acaba de herir con la espada a Agamenón, que está atrapado en una prenda de vestir semejante a una red; Clitemestra se precipita desde la izquierda con una pequeña hacha. Es probable que las otras dos mujeres que hay cerca de Clitemestra y Agamenón (aquí sólo se muestra una) sean sus hijas Electra y Crisótemis. En el extremo derecho, huye otra mujer (probablemente Casandra). Hacia 470.

352 Ánfora de figuras rojas procedente de Nola (Paestum). Nada más llegar, Pílades y Orestes están de pie junto a la tumba de Agamenón, indicada mediante una columna jónica, mientras Electra, con el pelo corto en señal de duelo, se acerca con una hydria y una cinta. Esta escena se sitúa justo antes de que Orestes y su hermana se reconozcan. Dos Furias observan desde las alturas. Hacia 320. 51,3 centímetros.

353 (*abajo*) Relieve en bronce. Panel de embrazadura de Olimpia. La muerte de Egisto. Orestes agarra por el flequillo a Egisto, que está sentado en un trono, y se dispone a clavarle una lanza mientras el segundo trata de desenvainar su espada. Hacia 580. Anchura, 7,2 centímetros.

354 (*abajo*) Stamnos ático de figuras rojas, de Vulci. La muerte de Egisto. Orestes apuñala a un Egisto sentado mientras Electra, precipitándose desde la derecha, le avisa de que detrás tiene a Clitemestra blandiendo un hacha. Hacia 470.

355 Ánfora de figuras rojas, de Paestum. La muerte de Clitemestra. Orestes agarra a su madre por el pelo y se dispone a clavarle su espada mientras ésta, que ha caído de rodillas, descubre su pecho con una mano y alza la otra pidiendo clemencia (o para defenderse). Desde los aires, presencia la escena una Furia con serpientes en las manos y el cabello. Hacia 370. 47,7 centímetros.

356 Crátera de volutas apula, de Ruvo. Orestes en Delfos. Orestes se agarra a un *omphalos* con adornos, mientras Apolo le protege de una Furia que desciende hacia él volando y Artemis cazadora está de pie a la derecha protegiéndose del sol con la mano mirando a la distancia en busca de más Furias. La horrorizada sacerdotisa (Pitia) huye corriendo y deja caer su llave. Los dos cascos y las dos ruedas de carro por encima de las figuras son ofrendas hechas en el templo. Las columnas jónicas nos sitúan en un templo; el *omphalos* y el trípode nos permiten ubicar el escenario con toda seguridad. Hacia 370. 90 centímetros.

Abreviaturas

AA	*Archäologischer Anzeiger*
ABV	J. D. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters* (Oxford, 1956)
AJA	*American Journal of Archaeology*
AK	*Antike Kunst*
Amyx	D. A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period* (Berkeley, 1988)
ARV	J. D. Bealey, *Attic Red-Figure Vase-painters*, 2ª edición (Oxford, 1963)
AthMitt	*Mitteinlungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*
BABesch	*Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving tes Gravenhage*
BCH	*Bulletin de Correspondance Héllenique*
BMFA	*Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston*
Boardman, *GA*	J. Boardman, *Greek Art* (Londres, 1985)
Boardman, *GGF*	J. Boardman, *Greek Gems and Finger Rings* (Londres, 1970)
Boardman, *GSAP*	J. Boardman, *Greek Sculpture, the Archaic Period* (Londres, 1978)
Boardman, *GSCP*	J. Boardman, *Greek Sculpture, the Classical Period* (Londres, 1985)
BonnJb	Bonner Jahrbücher
CVA	*Corpus Vasorum Antiquorum*
Eye of Greece	D. Kurtz y B. Sparkes, *The Eye of Greece* (Studies Robertson, Cambridge, 1982)
Hemelrijk	J. M. Hemelrijk, *Caeretan Hydriae* (Maguncia, 1984)
Jacobsthal	P. Jacobsthal, *Die Melischen Reliefs* (Berlín, 1931)
JdI	*Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*
JHS	*Journal of Hellenistic Studies*
Kraay	C. Kraay y M. Hirmer, *Greek Coins* (Londres, 1966)
Kunze	E. Kunze, *Archaische Schildbänder* (Berlín, 1950)
Langlotz	E. Langlotz y M. Hirmer, *Ancient Greek Sculpture of South Italy and Sicily* (Nueva York, 1965)
ÖJh	*Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien*
Para	J. D. Beazley, *Paralipomena* (Oxford, 1971)
Pipili	M. Pipili, *Laconian Iconography of the Sixth Century B.C.* (Oxford, 1987)
RA	*Revue Archéologique*
Robertson, *HGA*	M. Robertson, *History of Greek Art* (Cambridge, 1975)
RömMitt	*Mitteinlungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*
Rumpf	A. Rumpf, *Chalkidische Vasen* (Berlín, 1927)
Trendall, *LCS*	A. D. Trendall, *The Red-figure Vases of Lucania, Campania and Sicily* (Oxford, 1967)
Trendall, *RFVA*	A. D. Trendall y A. Cambitoglou, *The Red-figured Vases of Apulia* (Oxford, 1978–82)
Trendall, *RVP*	A. D. Trendall, *The Red-figured Vases of Paestum* (British School, Roma, 1987)

Bibliografía escogida

El estudio más extenso sobre iconografía antigua griega, romana y etrusca es el *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (Zúrich y Múnich, 1981-), un proyecto internacional (con artículos en inglés, alemán, francés e italiano) cuyos cuatro primeros volúmenes, publicados entre 1981 y 1988, analizan las figuras mitológicas hasta «Heracles».

Otros trabajos sobre iconografía griega, menos completos pero más accesibles, son: K. Schefold, *Myth and Legend in Early Greek Art* (Londres, 1966), *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst* (Múnich, 1978), *Die Göttersage in der klassichen und hellenistichen Kunst* (Múnich, 1981); y con F. Jung, *Die Urkönige Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen un hellenistichen Kunst* (Múnich, 1988). Por otra parte, H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IV^e siècle* (París, 1951). La obra de J. Henle *Greek Myths, a Vase Painter's Notebook* (Indiana, 1973), incluye útiles disertaciones sobre diversos mitos. Para estudios exhaustivos sobre las representaciones más antiguas, véase H. von Steuben, *Frühe Sagendarstellungen in Korinth und Athen* (Berlín, 1968); K. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen bei den Griechen* (Berlín, 1969); y J. Carter, *Annual of the British School at Athens* 67 (1972) 25-58; *Laconian Iconography of the Sixth Century B. C.* (Oxford, 1987), de M. Pipili, es un concienzudo estudio que trata sobre esta área de conocimiento e incluye apéndices sobre el arte del siglo VII a.C.

F. Brommer ha publicado una serie de listados imprescindibles de representaciones mitológicas en el arte antiguo: *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, 3ª edición (Marburgo, 1973) y *Göttersagen in Vasenlisten* (Marburgo, 1980), dedicados a los vasos; sobre otros soportes, *Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage* (Marburgo, 1976).

1. Introducción

Los índices de la magistral obra de Martin Robertson *History of Greek Art* (Cambridge, 1975) son de utilidad para obtener información sobre temas mitológicos, además de sobre formas, objetos específicos y períodos. Para bibliografías e índices iconográficos sobre las fuentes de las ilustraciones en vasos áticos, véanse: J. D. Bezley, *Attic Black-figure Painters* (Oxford, 1956), *Attic Red-figure Painters*, 2ª edición (Oxford, 1963) y *Paralipomena* (Oxford, 1971). Para referencias actualizadas de estas obras, véase T. H. Carpenter, *Beazley Addenda*, 2ª edición (Oxford, 1989). Para estudios sobre la pintura de vasos áticos bien ilustrados, véanse: J. Boardman, *Athenian Black Figure Vases* (Londres, 1974), *Athenian Red Figure Vases, Archaic* (Londres, 1975) y *Athenian Red Figure Vases, Classical* (Londres, 1989).

Para bibliografías e índices iconográficos sobre las fuentes de las ilustraciones en vasos del sur de Italia, véanse: A. D. Trendall, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily* (Oxford, 1967), con apéndices, y *The Red-figured Vases of Apulia* (Oxford, 1978-82); ambas obras incluyen además numerosas ilustraciones. Para vasos de Paestum, véase A. D. Trendall, *The Red Figure Vases of Paestum* (1987).

Para un estudio bien ilustrado sobre la pintura de vasos del sur de Italia véase A. D. Trendall, *Red-Figure Vases of South Italy and Sicily* (Londres, 1989).

Para ilustraciones de dramas griegos, véase A. D. Trendall y T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama* (Londres, 1971). Se debería tener precaución a la hora de utilizar la obra de L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique* (París, 1926).

En lo referente a los vasos de Corinto, véase D. Amyx, *Corinthian Vase Painting* (Berkeley, 1988), aunque el estudio de H. Payne *Necrocorinthia* (Oxford, 1931) siga siendo muy útil. Para vasos de Laconia, C. M. Stibbe, *Lakonische Vasemaler* (Amsterdam, 1972) y M. Pilipi, *Laconian Iconography* (mencionado anteriormente); para los calcídicos, A. Rumpf, *Chalkidische Vasen* (Berlín, 1927); para los ceretanos, J. M. Hemelrijk, *Caeretan Hydriae* (Mainz, 1984).

Para las monedas véase: C. Kraay, *Archaic and Classical Greek Coins* (Londres, 1976), y C. Kraay y M. Hirmer, *Greek Coins* (Londres, 1966). Para las gemas, J. Boardman, *Archaic Greek Gems* (Londres, 1968) y *Greek Gems and Finger Rings* (Londres 1970). Para las embrazaduras de escudo, E. Kunze, *Archaische Schildbänder* (Berlín, 1950). Para los relieves melianos, P. Jacobsthal, *Die Melischen Reliefs* (Berlín, 1931).

En lo referente a la escultura, véanse J. Boardman, *Greek Sculpture, the Archaic Period* (Londres, 1978) y *Greek Sculpture, the Classical Period* (Londres, 1985).

Una reciente traducción de Pausanias llevada a cabo por P. Levi (Harmondsworth, 1979) contiene anotaciones de gran utilidad.

2. Una demostración de método. El regreso de Hefesto. Troilo y Aquiles

H. J. Rose, *Handbook of Greek Mythology*, 6ª edición (Londres, 1958) sigue siendo el estudio más completo y fiable sobre los mitos griegos. Además, las notas de Frazer en la edición de Loeb de Apolodoro son de un valor incalculable.

Vaso François: Hirmer y Shefton, *History of Greek Vase Painting* (Londres, 1963); *Bollettino d'Arte*, serie speciale I (Roma, 1980), contiene fotos de los trabajos de limpieza más recientes.

Dioniso: véase el capítulo 3. El regreso de Hefesto: F. Brommer, *JdI* 52 (1937) 198-219 y *Hephaistos* (Maguncia, 1978); A. Seeberg, *JHS* 85 (1965) 102-109 y *Corinthian Komos Vases* (Londres, 1971); M. Cremer, *AA* 1981, 317-328; M. Halm-Tisserant, *AK* 29 (1986) 8-22; T. H. Carpenter, *Dionysian Imaginery in Archaic Greek Art* (Oxford, 1986) 13-29. Sátiros: F. Brommer, *Satyroi* (Würzburg, 1937), *Satyrspiele*, 2ª edición (Berlín, 1959); E. Buschor, *Satyrdnze und frühes Drama* (Múnich, 1943); E. Simon, *Eye of Greece* 123-148.

Troilo: M. Wiencke, *AJA* 58 (1954) 285-306; C. Mota, *RA* 50 (1957) 25-44, K. Schauenburg, *BonnJb* 161 (1961) 218-221; D. Kemp-Lindemann, *Darstellungen des Achilleus in griechischer und römisher Kunst* (Frankfurt, 1975), 90-127; A. Cambitoglou y J. Wade, *AK* 15 (1972) 90-94; I. Krauskopf, *AA* (1971) 13-37.

3. Retratos de los dioses

Para un estudio concienzudo sobre los dioses, iconografía incluida, véase E. Simon, *Die Götter der Griechen* (Múnich, 1969). Para encontrar información sobre la vida

amorosa de los dioses, véase S. Kämpf-Dimitriadou, *Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jhs. v. C.* (Berna, 1979).
Iris: G. Schwarz, *ÖJh* 51 (1976-77) 1-17.
Quirón/Centauros: P. Baur, *Centaurs in Ancient Art* (Berlín, 1912); B. Schiffer, *Die Typologie des Kentauren in der antiken Kunst* (Frankfurt, 1976).
Deméter: A. Peschlow-Bindokat, *JdI* 87 (1972) 60-157.
Para el rapto de Perséfone, véase referencias del capítulo 4.
Leto y Ticio: Greifenhagen, *Jahrbuch der Berliner Museen*, n.s 1 (1959) 5-32.
Dioniso: K. Kerenyi, *Dionysos, Archetypal Image of Indestructible Life* (Nueva York, 1976); C. Houser (ed.), *Dionysos and His Circle* (Harvard, 1979); T. H. Carpenter, *Dionysian Imaginery in Archaic Art* (Oxford, 1986).
La infancia de Dioniso: J. Oakley, *AK* 25 (1982) 44-47.
Ariadna: T. Webster, *Greece and Rome* 13 (1966) 22-31.
Zeus: A. B. Cook, *Zeus* (Cambridge, 1914-1940); D. Aebli, *Klassischer Zeus* (Múnich, 1971).
Rayo: P. Jacobsthal, *Der Blitz* (Berlín 1906).
Europa: V. Bühler, *Europa* (Múnich, 1968).
Ganimedes: H. Sichtermann, *AK* 2 (1959) 10-15; P. Bruneau, *BCH* 86 (1962) 193-228; G. Schwarz, *ÖJh* 51 (1976-1977) 1-17; K. Schauenburg, *Fest Jantzen* (Wiesbaden, 1969) 131-140; S. Kämpf-Dimitriadou, *AK* 22 (1979) 49-54.
Estatua de Zeus en Olimpia: B. Shefton, *Eye of Greece* 160-165.
Posidón: U. Heimberg, *Das Bild des Poseidon in der griechischen Vasenmalerei* (Friburgo, 1968); J. Anderson y R. West (ediciones) *Poseidon's realm* (Sacramento, 1982).
Amimone: A. Trendall, *Fest Brommer* (Maguncia, 1977) 281-287.
Ares: I. Beck, *Ares in Vasenmalerei, Relief und Rundplastik* (Frankfurt, 1984).
Cicno: H. Shapiro, *AJA* 88 (1984) 523-529.
Afrodita: E. Langlotz, *Aphrodite in den Gärten* (Heidelberg, 1954); E. Simon, *Die Geburt der Aphrodite* (Berlín, 1959).
Apolo: (la lucha por el trípode) J. Boardman, *RA* 1978, 227-234; D. von Bothmer, *Fest Brommer* (Maguncia, 1977) 51-63.
Ártemis: C. Christou, *Potnia Theron* (Tesalónica, 1968).
Níobe: H. Hoffmann, *Archaeology* 13 (1960) 182-185; C. Clairmont, *AK* 6 (1963) 23-32; R. M Cook, *Niobe and Her Children* (Cambridge, 1964); C. Vogelpohl, *JdI* 95 (1980) 197-226.
Hermes: P. Zanker, *Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei* (Bonn, 1965).
Io: E. Simon, *AA* 1985, 265-280; N. Yalouris *BCH* Supl. 14 (1986) 3-21.
Atenea: sobre su nacimiento, véase referencias del capítulo 4. *Athena Promachos*: H. Niemeyer, *Promachos* (Waldassen, 1960); Beazley, *Development of Attic Black-figure*, 3ª edición (Berkeley, 1986) 81-92. *Athena Parthenos*: N. Leipen, *Athena Parthenos* (Toronto, 1971); B. Shefton, *Eye of Greece* 159-160.
Nereo: R. Glynn, *AJA* 85 (1981) 121-132.
Hefesto: F. Brommer, *Hephaistos* (Maguncia, 1978).
Océano: F. Brommer *AA* 1971, 29-30.
Ilitia: S. Pingiatoglou, *Eileithya* (Würzburg, 1981).

4. El dominio de los olímpicos

Eros: A. Greifenhagen, *Griechische Eroten* (Berlín, 1957); W. Albert, *Darstellungen des Eros in Unteritalien* (Amsterdam, 1979).
El nacimiento de Atenea: F. Brommer, *Jahrbuch des Römische-Germanischen Zentralmuseums, Mainz* 8 (1961) 66-83; E. Simon, *AK* 25 (1982) 39-43.
Apolo y Pito: L. Kahil, *Melanges Michalowski* (1966), 481-490.
Erictonio: J. Oakley, *JHS* 102 (1982) 220-222; *AK* 30 (1987) 123-130.
Gigantomaquia/Titanomaquia: F. Vian, *Répertoire des gigantomaquies figurées dans l'art grec et romain* (París, 1951); J. Dörig y O. Gigon, *Der Kampf der Götter und Titanen* (Lausana, 1961); M. Moore, *AJA* 83 (1979) 79-99 (Tesoro de los sifnios); V. Brinkmann, *BCH* 109 (1985) 7-130.
Prometeo: J. Beazley, *AJA* 43 (1939) 618-639; K. Kerenyi, *Prometheus, Archetypal Image of Human Existence* (Nueva York, 1963).
El rapto de Perséfone: F. Hölscher, *Fest Hampe* (Mainz, 1980); R. Lindner, *Der Raub der Persephone in der antiken Kunst* (Wüzburgo, 1984).
Eirene y Pluto: E. LaRocca, *JdI* 89 (1974) 112-136.
Mundo subterráneo: K. Schauenburg, *JdI* 73 (1958) 48-78; W. Felten, *Attische Unterweltsdarstellungen des VI und V Jh. V Chr.* (Múnich, 1975); E. Keuls, *The Water Carriers in Hades* (Amsterdam, 1974). Ixión: E. Simon. *ÖJh* 42 (1955) 5-26; J. Chamay, *AK* 27 (1984) 146-150.
Acteón: K. Schauenburg, *JdI* 84 (1969) 29-46; E. Leach, *Röm Mitt* 65 (1981) 307-327.
Penteo: L. Curtius, *Pentheus* (Berlín, 1929).
Marsias: J. Boardman, *JHS* 76 (1956) 18-20; C. Clairmont, *Yale Classical Studies* 15 (1957) 161-178; K. Schauenburg, *Röm Mitt* 65 (1958) 42-66 y *Röm Mitt* 79 (1972) 317-322.
Orfeo: F. Schoeller, *Darstellungen des Orpheus in der Antike* (Friburgo, 1969); M. Schmidt, *AK* 15 (1972) 128-137 y *Fest Bloesch* (Berna, 1973), 95-105; H. Stern, *Mélanges Lafaurie* (París, 1980) 157-164.

5. Perseo. Belerofonte

Héroes: O. Stumpfe, *Die Heroen Griechenlands* (Münster, 1978).
Perseo: C. Clairmont, *AJA* 57 (1953) 92-94; K. Schauenburg, *Perseus in der Kunst des Altertums* (Bonn, 1960); J. Oakley, *AJA* 86 (1982) 111-115, (Grayas) *AJA* 92 (1988) 383-391.
Medusa: R. Hampe, *AthMitt* 60/61 (1935/36) 269-299. Gorgoneion: H. Besig, *Gorgo und Gorgoneion in der archaischen griechischen Kunst* (Berlín, 1937); J. Belson, *AJA* 84 (1980) 373-378; M. Halm-Tisserant, *RA* 1986, 245-278. Andrómeda: K. Phillips, *AJA* 72 (1968) 1-23. Belerofonte/Pegaso: K. Schauenburg, *JdI* 71 (1956) 59-96; M. Schmitt, *AJA* 70 (1966) 341-347; S. Hiller, *Bellerophon* (Múnich, 1970); J.M. Moret, *AK* 15 (1972) 95-106; N. Yalouris, *Pegasus, the Art of the Legend* (1977).

6. Heracles

F. Brommer, *Herakles* (Münster, 1953) es un estudio sobre los trabajos; *Herakles II* (Darmstadt, 1984), sobre otras hazañas. Véase también R. Flacelière y P. Devambez, *Héraclès, Images et Récits* (París, 1966); G. Galinsky, *The Herakles Theme* (Oxford, 1972). Sobre las implicaciones políticas de la imaginería heraclea,

véase J. Boardman, *RA* 1972, 57-72; *JHS* 95 (1975) 1-12; *RA* 1978, 227-234; *Eye of Greece*, 1-28, además de H. Bridjer, *Ancient and related Pottery* (Amsterdam, 1984) 239-247 para lo referente a las implicaciones políticas de la imaginería heraclea.
El niño Heracles y las serpientes: S. Woodford, *Image et Céramique* (Rouen, 1983) 121-129. Heracles y los músicos: K. Schauenburg, *JdI* 94 (1979) 49-76.
El león de Nemea: (fuentes antiguas) J. Carter, *BSA* 67 (1972) 25-58.
La Hidra: D. Amyx y P. Amandry, *AK* 25 (1982) 102-116; J. Boardman, *Oxford Journal of Archaeology* I (1982) 237-238.
Folo: K. Schauenburg, *AthMitt* 86 (1971) 43-54. Centauros: véase referencias del capítulo 3.
Los caballos de Diomedes: D. Kurtz, *JHS* 95 (1975) 171-172.
Amazonas: D. von Bothmer, *Amazons in Greek Art* (Oxford, 1957); K. Schauenburg, *Philologus* 104 (1960) 1-13; J. Boardman, *Eye of Greece* 1-28.
Hesione: Brommer, *Marburger Winckelmann-Programm* 1955, 4 ss.
Geriones: M. Robertson, *Classical Quarterly* 19 (1969) 207-221; P. Brize, *Die Geryoneis des Stesichoros und die frühe griechische Kunst* (Würzburg, 1980) y *AthMitt* 100 (1985) 53-90.
Nereo/Tritón: R. Glynn, *AJA* 85 (1981) 121-132; G. Ahlberg-Cornell, *Herakles and the Sea-Monster in Attic Black-figured Vase Painting* (Estocolmo, 1984).
Los Cercopes: P. Zancani-Montuoro, *Heraion alla Foce del Sele* ii (Roma, 1954) 185 ss.
Geras: J. Beazley, *BABesch* 24-26 (1949-1951) 18-20; Brommer, *AA* 1952, 61-64.
Alcioneo: B. Andreae, *JdI* 77 (1962) 130-210.
Aqueloo: H. P. Isler, *Acheloos* (Berna, 1970).
Neso: K. Fittschen, *Gymnasium* 77 (1970) 159-170.
La muerte de Heracles: J. Boardman, *Fest Schauenburg* (Mainz, 1986) 127-132. Apoteosis: J. Boardman, *RA* 1972, 60-72.

7. Teseo

Teseo: C. Dugas y R. Flacelière, *Thésée: images et récits* (París, 1958); F. Brommer, *AA* 1975, 487-551, *AA* 1982, 69-88 y *Theseus* (Darmstadt, 1982); C. Sourvinou-Inwood, *Theseus as Son and Stepson* (Londres, 1979); J. Neils, *AJA* 85 (1981) 177-179; H. Shapiro, *AA* 1982, 291-297.
Ceneo: E. Laufer, *Kaineus, Studien zur Ikonographie* (Roma, 1985).
Edipo y la Esfinge: E. Simon, *Das Satyrspiel Sphinx des Aischylos* (Heidelberg, 1981); K. Schauenburg, *Fest Hausmann* (Tübingen, 1982), 230-235; J.-M. Moret, *Oedipe, la Sphinx et les Thébains* (Roma, 1984). Esfinge: H. Demisch, *Die Sphinx* (Stuttgart, 1977).
Anfiarao: I. Krauskopf, *Fest Hampe* (Maguncia, 1980), 105-116. Alcmeón: J. Small, *RömMitt* 83 (1976) 113-144. Los Siete contra Tebas: G. Richter, *AJA* 74 (1970) 331-333; M. Tiverios, *AthMitt* 96 (1981) 145-161.

8. Los Argonautas. La caza del jabalí de Calidón

Frixo: K. Schauenburg, *RhM* 101(1958) 41-50. Jasón/Medea: V. Zinserling-Paul, *Klio* 61 (1979) 407-436. Argonautas: M. Vojatzi, *Frühe Argonautenbilder* (Würzburg, 1982). Juegos fúnebres: L. Roller, *AJA* 85 (1981) 107-119. La caza del jabalí de Calidón: G. Daltrop, *Die Kalydonische Jagd in der Antike* (Hamburgo, 1966); F. Kleiner, *AK* 15 (1972) 7-19.

9. La guerra de Troya

K. Friis Johansen, *The Iliad in Early Greek Art* (Copenhague, 1967).
Peleo y Tetis: X. Krieger, *Des Kampf zwischen Peleus und Thetis in der griechischen Vasenmalerei* (Münster, 1973).
El juicio de Paris: C. Clairmont, *Das parisurteil in der antiken Kunst* (Zúrich, 1951); I. Raab, *Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst* (Frankfurt, 1972); J.-M. Moret, *AK* 21 (1978) 76-98.
Aquiles: K. Schauenburg, *BonnJb* 161 (1961) 215-235; D. Kemp-Lindemann, *Darstellungen des Achilles in griechischer und römischer Kunst* (Frankfurt, 1975) (Armándose): D. von Bothmer, *BMFA* 47 (1949) 84-90. Áyax y Aquiles jugando: J. Boardman, *AJA* 82 (1978) 18-24; S. Woodford, *JHS* 102 (1982) 173-185.
La muerte de Sarpedón: D. von Bothmer, en la edición de S. Hyatt, *The Greek Vase* (Nueva York, 1981) 63-80.
El rescate de Héctor: J. Beazley, *BABesch* 29 (1954) 12 ss.
Áyax con el cadáver de Aquiles: S. Woodford y M. Loudon, *AJA* 84 (1980) 25-40.
El regreso de Helena: L. Gahli-Kahil, *Les enlèvements et le retour d'Helène* (París, 1955); P. Clement, *Hesperia* 27 (1958) 47-73; M. Davies, *AK* 20 (1977) 73-85.
Patroclo: K. Stahler, *Grab und Psyche des Patroklos* (Münster, 1967). La venganza de Aquiles: E. Vermeule, *BMFA* 63 (1965) 35-52.
Dolón: F. Lissarrague, *RA* 1980, 3-30.
Iliupersis: J.-M. Moret, *L'Iliouspersis dans la céramique Italiote* (Roma, 1975); J. Boardman, *AK* 19 (1976) 3-18.
Eneas con Anquises: K. Schauenburg, *Gymnasium* 67 (1960) 176-191 y 76 (1969) 42-53; S. Woodford y M. Loudon, *AJA* 84 (1980) 25-40.
Las armas de Aquiles: D. Williams, *AK* 23 (1980) 137-145.
El suicidio de Áyax: M. Davies, *AK* 16 (1973) 60-70; K. Schefold, *AK* 19 (1976) 71-78; M. Moore, AJA 84 (1980) 417-434.

10. Las secuelas de la guerra

Odisea: O. Touchefeu Meynier, *Thèmes odysèens dans l'art antique* (París, 1968); B. Fellman, *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers* (Múnich, 1972); F. Brommer, *Odysseus* (Darmstadt, 1983).
Circe: F. Canciani, *Fest Hampe* (Maguncia, 1980) 117 s.; A. Snodgrass, *Narration and Illusion in Archaic Greek Art* (Londres, 1982).
Orestea: A. J. N. W. Prag, The *Oresteia* (Warminster, 1985).

Lista de ilustraciones

1, 2 Florencia, Museo Archeologico 4209, *ABV* 76.1
3 Atenas, Museo Nacional 664, Amyx 497.1
4 Oxford, Ashmolean Museum 1920.107, *ABV* 89.2
5 Nueva York, Metropolitan Museum 31.11.11, *ABV* 108.5
6 Berlín, Oeste inv. 3251, *ABV* 79
7 Londres, British Museum 465, Boardman *GCF* ilustración 301
8 Kansas City, Nelson-Atkins Museum 52-22, *ABV* 219.23
9 París, Cabinet des Medailles 222, *ABV* 152.25
10 Múnich, Antikensammlungen inv. 7739, *ABV* 64.28
11 Rodas, Museo 10711, Pipili 54 # 149
12 Viena, Kunsthistorisches Museum 3577, Hemelrijk # 5
13 Harvard, Fogg Museum 1960.236, *ARV* 185.31
14 Viena, Kusthistorischen Museum 985, *ARV* 591.20
15 Toledo, Museo de Arte 82.88, *CVA* 2, ils. 84-7
16 Londres, British Museum B 302, *ABV* 261.40
17 Corfú, Boardman *GSAP* figura 207a
18 Ferrara, Museo Archeologico 3033, *ARV* 1171.1
19 Foggia, Museo 132723, Trendall *RFVA* 925.92
20 véase 1
21 Atenas, Museo Nacional 277, Amyx 201.1
22 Londres, British Museum 97.7-21.2, *ABV* 86.8
23 Londres, British Museum 97.7-27.2, *ABV* 97.27
24 Berlín, Staatliche Museen F 1092, *ABV* 363.37
25 Roma, Villa Giulia, Pipili 28 # 84
26 Londres, British Museum F 493
27 Atenas, Kanellopoulos, Amyx 640.9
28 París, Louvre G 154, *ARV* 369.3
29 Zúrich, Eidgenossische Technische Hochschule 4, Amyx 268.2
30 Würzburg, Museo Martin von Wagner 160
31 Olimpia, Museo, B 987
32 París, Louvre E 638, Amyx 574.70
33 Florencia, Museo Archeologico 70993, *ABV* 95.6
34 París, Louvre G 18, *ARV* 61.68
35 Boston, Museum of Fine Arts 1970.239, M. Comstock y C. Vermeule, *Greek Etruscan and Roman Bronzes in the MFA* (Boston, 1971)
36 Berlín, Este F 1685, *ABV* 109.24
37 Atenas, Museo Nacional 11050
38, 39 Londres, British Museum 1971.11-1.1, *Para* 19.16*bis*
40 Oxford, Ashmolean 1936.611, *ARV* 624.80
41 Londres, British Museum E 140, *ARV* 459.3
42 Atenas, Museo Nacional 126, Boardman *GSCP* fig. 144
43 Londres, British Museum 324iv, Boardman *GSCP* fig.94
44 Nueva York, Metropolitan Museum 28.57.23, *ARV* 1012.1
45 Palermo, Museo Archeologico, Robertson, *HGA* 118
46 Londres, British Museum E 256, *ARV* 168
47 París, Louvre G 42, *ARV* 23.1
48 Londres, British Museum E 279, *ARV* 226.1
49 Londres, British Museum E 424, *ARV* 1475.4
50, 51 Naxos, Kraay 1-12
52 Atenas, Museo Nacional 3072, Boardman *GSAP* fig.170
53 Londres, British Museum, Boardman, *GSCP* fig.80.1
54 Berlín, Oeste 10561, Robertson *HGA* 183
55 Élide, Kraay 489-508
56 Oxford, Ashmolean 1966.596, Boardman *GCF* il.345
57 Palermo, Museo Archeologico, Robertson, *HGA* 118
58 Roma, Museo Capitoline, Robertson *HGA* 402
59 Olimpia, Museo, Boardman *GSCP* fig.33
60 Atenas, Museo Nacional 15151, Boardman *GSCP* fig.35
61 Copenhague, Museo Nacional 13407, *ARV* 59.57
62 Poseidonia, Kraay 217-22
63 Oxford, Ashmolean 247, *ABL* 255.19
64 Viena, Kunsthistorisches Museum 1011, *ARV* 1155.6
65 Londres, British Museum B 197, *ABV* 296.1
66 Naxos, Museo, *JdI* 52 (1937) 172-81
67 Oxford, Ashmolean 324, *ARV* 993.82
68 Londres, British Museum 65.7-12.59, Boardman *GCF* il. 736
69 véase 38
70 Roma, Museo del Vaticano, Robertson *HGA* 460
71 París, Louvre G 341, *ARV* 601.22
72 Olimpia, Museo B 1730, Kunze 115
73 Berlín, Oeste F 2159, *ARV* 3.1
74 Oxford, Ashmolean 1934.135, *ABV* 115.4
75 véase 1
76 Oxford, Ashmolean 1953.133, Boardman *GCF* il.441
77 Londres, British Museum B 164, *ABV* 148.2
78 Hamburgo, Museen fur Kunst und Gewerb 1966.34, *Para* 347.8ter
79 Múnich, Antikensammlungen 2777, *ARV* 1228.11
80 Londres, British Museum 1206, Robertson *HGA* 407
81 Londres, British Museum B 134, *ABV* 322.1
82 Atenas, Kraay 339-66
83 Corinto, Kraay 478-88
84 Múnich, Antikensammlungen 2650, *ARV* 401.2
85 Atenas, Museo Nacional 129, Boardman *GSCP* fig.97
86 véase 38
87 Olimpia, Museo B 1881d, Kunze xxx,46
88 Berlín, Oeste F 2294, *ARV* 400.1
89 París, Louvre MNB 1290, Robertson *HGA* 205
90 Roma, Museo Nazionale 8670, Boardman *GSCP* fig.46
91 Atenas, Museo Nacional, Acr.2526, Graef il.104
92 Atenas, Museo de la Acrópolis (parte destruida) Boardman *GCSP* ils.96.17-18
93 Cleveland, Museum of Art 66.114, *Para* 376.266*bis*
94 París, Louvre G 366, *ARV* 585.28
95 Corfú, Museo, Boardman *GSCP* fig.187
96 Olimpia, Museo B 1975b, Kunze x.17
97 Londres, British Museum F 237, Trendall, *RFVA* 933,128
98 Olimpia, Museo B 1975d, Kunze x.17
99 Múnich, Antikensammlungen 596, Rumpf # 10
100 Richmond, Virginia Museum 60.23, *Para* 56.48ter
101 Madrid, Museo Arqueológico 2691, Boardman *GSCP* fig.83
102 Atenas, Museo Nacional 1635
103 París, Louvre CA 1915
104 Crotón, Kraay 264-71
105 París, Louvre E 702, Hemelrijk # 3
106 Roma, Museo del Vaticano, *ARV* 369.6
107 Berkeley, University of California 8/3316, *ARV* 1343.1
108 Boston, Museum of Fine Arts 95.39, *ARV* 533.58
109 Olimpia, Museo, Robertson *HGA* 386

110 Roma, Museo del Vaticano 559, *ARV* 1017.54
111 Richmond, Virginia Museum 81.70, *AK* 30 (1987) 123-30
112 Atenas, Museo Nacional, Act.607, *ABV* 107.1
113 Londres, British Museum E 443, *ARV* 292.29
114 Delfos, Museo, Boardman *GSAP* fig.212
115 Nápoles, Museo Nazionale 2883, *ARV* 1338
116 Roma, Museo del Vaticano 16592, Pipili 34#92
117 Florencia, Museo Archeologico 76359, *ABV* 97.28
118 Oxford, Ashmolean Museum 1937.983, *ARV* 1153.13
119 Oxford, Ashmolean Museum 525, *ARV* 1562.4
120 Atenas, Museo Nacional 16346, *ARV* 1113.11
121 Vergina, M. Andronikos, *Vergina* (Atenas, 1984) 86-95
122 Múnich, Glyptothek 219, Robertson *HGA* 384
123 Londres, British Museum D 58, *ARV* 1228.12
124 Nueva York, Metropolitan Museum 08.258.21, *ARV* 1086.1
125 París, Louvre G 3411, *ARV* 601.22
126 Olimpia, Museo B 2198*, Kunze xxixbis.44*bis*
127 Palermo, Museo Nazionale 996
128 Ruvo, Museo Archeologico Nazionale di Jatta 1094, Trendall *RFV A* 397.14
129 Paestum, Museo Nazionale, Robertson, *HGA* 116
130 Palermo, Museo Nazionale, Robertson *HGA* 212
131 Múnich, Antikensammlungen 3297, Trendall *RFV A* 533.282
132 Londres, British Museum, E 155, *ARV* 832.37
133 Reggio, Museo Nazionale, Jacobsthal #60
134 Toronto, Dr. E. Borowsky
135 Basilea, préstamo
136 Grupo restaurado, Boardman *GSCP* fig.61
137 Londres, British Museum E 490, *ARV* 1345.7
138 Nueva York, Metropolitan Museum 12.235.4, Trendall *LCS* #273
139 Oxford, Ashmolean Museum G 291, *ARV* 1061.152
140 Berlín, inv.3172, *ARV* 1103.1
141 París, Louvre, Boardman GSCP fig.239
142 París, Louvre G 416, *ARV* 484 .17
143 Cambridge, Corpus Christi
144 París, Louvre CA 925
145 Boston, Museum of Fine Arts 99.437, Boardman *GGF* il.667
146 Toledo, Museo de Arte 69.369
147 Delos, Museo B 7263, *ARV* 1019.81
148 Londres, British Museum B 155, Rumpf #6
149 Eleusis, Museo, Robertson *HGA* 27
150 París, Louvre CA 795
151 Múnich, Antikensammlungen inv.8760, *Para* 46
152 Múnich, Glyptothek 252, Robertson *HGA* 313
153 Richmond, Virginia Museum 62.1.1, *ARV* 1685.48*bis*
154 Palermo, Museo Nazionale, Robertson, *HGA* 119
155 véase 95
156 Olimpia, Museo 1911c, Kunze xiv.24
157 Londres, British Museum A 748, Robertson, *HGA* 64
158 Berlín, Este F 1637, Amyx 268.4
159 Kusnacht, Hirschmann, Hemelrijk #29
160 Londres, British Museum E 169, *ARV* 1062
161 Berlín, Oeste inv.3238, Trendall, *LCS* # 2/8
162 Bolonia, Museo Civico 325, *ARV* 1069.2
163 Boston, Museum of Fine Arts 400, Amyx 37.2
164 Olimpia, Museo B 1685b, Kunze viii.14
165 véase 83
166 Boston, Museum of Fine Arts 00.349, Trendall *RFV A* 24.104
167 Londres, British Museum F 149, Trendall *RVP* 2/239
168 Nueva York, Metropolitan Museum 25.28, *ARV* 1110.41
169 Cízico, Kraay 698-723
170 Schwerin, Museo 708, *ARV* 862.30
171 Múnich, Antikensammlungen 2646, *ARV* 437.128
172 Madrid, Museo Arqueológico 11094, Trendall, *RVP* 2/127
173 Olimpia, Museo, Boardman GSCP fig.22
174 Atenas, Ceramicus 407
175 Sello asirio, *Iraq* 15 (1953)il.18.4
176 París, Louvre F 37, *ABV* 153.41
177 Brescia, Museo Civico, *ABV* 292.1
178 Colección privada, *AJA* 15 (1911) 3
179 París, Louvre CA 3004, Amyx 190.4
180 Malibú, J. Paul Getty Museum 83.AE.346, Hemelrijk #23
181 Londres, British Museum B 231, *ABV* 139.10
182 Londres, British Museum B 492, *ABV* 256.19
183 Delfos, Museo, Boardman *GSAP* fig.213
184 Paestum, Museo, Langlotz, il.10
185 París, Louvre MNC 677, Amyx 184.1
186 Boston, Museum of Fine Arts 84.67, Boardman *GSAP* fig.216
187 Múnich, Antikensammlungen 2370, *ARV* 290.4
188 Olimpia, Museo, Boardman, *GSCP* fig.23.6
189 Londres, British Museum B 163, *ABV* 134.28
190 Olimpia, Museo, Boardman, *GSCP* fig.23.3
191 Nueva York, Metropolitan Museum 59.15, Pipili 4 #8
192 Boston, Museum of Fine Arts 99.538, *ABV* 255.6= *ARV* 4.12
193 Selinunte, *Kraay* 184-88
194 San Petersburgo, Museo Hermitage, *ABV* 294.22
195 Boston, Museum of Fine Arts 98.916, *ABV* 98.46
196 Palermo, Museo Nazionale, Robertson *HGA* 212
197 Londres, British Museum 541, Robertson *HGA* 357
198 Seattle, Museum of Art 51.25, Trendall *RFV A* 525.237
199 Boston, Museum of Fine Arts 63.420, Amyx 507
200 Roma, Museo del Vaticano, *ARV* 449.2
201 Samos, Museo B 2518, *AthMitt* 100 (1985) 53 ss.
202 Olimpia, Museo B 1975
203 Londres, British Museum E 162, *ARV* 209.165
204 Múnich, Antikensammlungen 2620, *ARV* 16.17
205 Toledo, Museo de Arte 56.69 *ABV* 263.2
206 París, Louvre G 103, *ARV* 14.2
207 Viena, Kunsthistorisches Museum 3576, Hemelrijk # 34
208 Atenas, Museo Nacional 9683, *ARV* 554.82
209 Olimpia, Museo, Boardman *GSCP* fig.25.5
210 Basilea, Antikenmuseum Lu 217
211 Berlín, inv.3261, *ABV* 472
212 Londres, British Museum E 539, *ARV* 776.1
213 Londres, British Museum E 224, *ARV* 1313.5
214 Perdida, Amyx 185.2
215 Colección privada, Pipili 5 #12
216 Roma, Museo del Vaticano 372, *ABV* 368.107
217 Palermo, Museo Nazionale, Robertson *HGA* 119
218 Malibú, J. Paul Getty Museum 81.AE.189

219 Perdida, *ARV* 429.25
220 Roma, Villa Giulia 48238, *ARV* 284.1
221 París, Louvre E 635, Amyx 147.1
222 Madrid, Museo Arqueológico 10916, *ABV* 508
223 Londres, British Museum 489, Boardman *GGF* il.331
224 Atenas, Museo Nacional 1002, *ABV* 4.1
225 Londres, British Museum B 313, *ABV* 4.1
226 Múnich, Antikensammlungen 1428, *ABV* 98.40
227 En su día en Basilea, MM
228 Londres, British Museum E 370, *ARV* 1134.7
229 Nueva York, colección privada
230 Múnich Antikensammlungen 2360, *ARV* 1186.30
231 Atenas, Acrópolis 9, Boardman *GSAP* fig.194
232 Princeton, 171, *ABV* 260.34
233 Vulci, Necropoli dell'Osteria, *Archeologia nella Tuscia* II (Roma, 1986) il. 48
234 Berlín, Este F 3257, Trendall *RFVA* 169.32
235 Estocolmo, Museo Nacional A 1701, *ARV* 844.145
236 véase 118
237 París, Louvre G 104, *ARV* 318.1
238, 239 Londres, British Museum E 48, *ARV* 431.47
240 Viena, Kunsthistorisches Museum, Robertson *HGA* 431
241 Atenas, Ágora, Boardman *GSCP* fig.111
242 París, Louvre F 271, *Para* 162
243 Adolphseck, Hesse 179, Trendall *RFVA* 72.51
244 París, Louvre G 104, *ARV* 318.1
245 Berlín, Oeste GI 332.336
246 Olimpia, Museo B 1643d, Kunze viii.13
247 Londres, British Museum B 205, *ABV* 136.55
248 véase 1
249 Berlín, Este F 2179, *ARV* 252.52
250 Calcis, Museo 4, Boardman *GSAP* fig.205
251 Oxford, Ashmolean Museum 1927.4065, *ARV* 62.77
252 Londres, British Museum 302, Boardman *GSCP* fig.108
253 Londres, British Museum F 279, Trendall *RFVA* 487.17
254 Olimpia, Museo BE 11a
255 Nueva York, Metropolitan Museum 07.286.84, *ARV* 613.1
256, 257 Olimpia, Museo, Boardman *GSCP* fig.19
258 Múnich, Antikensammlungen 2309, *ARV* 27.4
259 Londres, British Museum E 458, *ARV* 239.16
260 Malibú, Museo J. Paul Getty 77.AE.14
261 París, Cabinet des Medailles 372, *ARV* 987.4
262 París, Cabinet des Medailles, Boardman *GGF* il.310
263 Kiel, Universidad B 555
264 Roma, Museo del Vaticano 16541, *ARV* 451.1
265 Toronto, Dr. E. Borwoski
266 En su día en Berlín F 1655, Amyx 263.1
267 Florencia, Museo Archeologico 3773, *ABV* 95.8
268 Olimpia, Museo B 103
269 París, Louvre E 640, Amyx 270.6
270 Ferrara, Museo Nazionale inv. 3031, *ARV* 612.1
271 Siracusa, Museo Nazionale 42251, Boardman *GGF* il.785
272 Munster, Universidad 673, Trendall *RFVA* 530.277
273 Delfos, Museo, Boardman *GSAP* fig.208
274 París, Cabinet des Medailles 442, Trendall *LCS* # 136
275 Delfos, Museo, Robertson *HCA* 141
276 Boston, Museo 1979.40
277 Roma, Museo del Vaticano 16545, *ARV* 437.116
278 Nueva York, Metropolitan Museum 34.11.7, *ARV* 524.28
279 Ruvo, Jatta, *ARV* 1338.1
280 Londres, British Museum B 328, *ABV* 363.42
281 Olimpia, Museo B 1010a, Kunze iii.7
282 Múnich, Antikensammlungen 596, Rumpf # 10
283 Fort Worth, Kimbel Art Museum 57, *Wealth of the Ancient World* (Fort Worth, 1983) 76-79
284 véase 1
285 París, Louvre E 670, Pipili 22 # 69
286 Londres, British Museum B 363a, Jacobsthal # 14
287 Boston, Museum of Fine Arts 1972.850
288 Florencia, Museo Archeologico 3790, *ABV* 260.30
289 Baltimore, Walters Art Gallery 48.18, *ABV* 288.13
290 Múnich, Antikensammlungen 1722, *ABV* 269.33
291 Atenas, Museo Nacional 15368
292 Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 259, *ARV* 1315.1
293 Boston, Museum of Fine Arts 13.186, *ARV* 458.1
294 Nueva York, Metropolitan Museum 27.116, Amyx 196.5
295 Bonn, Universidad 78, *ARV* 1171.4
296 Atenas, Museo Nacional 507, *ABV* 112.56
297 Dibujos
298 Boston, Museum of Fine Arts 21.21, *ABV* 84.3
299 Palermo, Museo Nazionale N.I 1886, *ARV* 446.266
300 Richmond, Virginia Museum 60.10
301 Berlín, Oeste F 2278, *ARV* 21.1
302 Londres, British Museum E 76, *ARV* 406.1
303 Olimpia, Museo B 3600
304 Múnich, Antikensammlungen inv. 8770, *Para* 341.73*bis*
305 París, Louvre G 115, *ARV* 434.74
306 Wüzburg, Martin von Wagner Museum 508, *ARV* 182.5
307 Copenhague, Thorwaldsen Museum 100, *ARV* 60.67
308 Londres, British Museum 1864.9-25.3, Trendall *LCS* # 533
309 Delfos, Museo, Boardman *GSAP* fig.212
310 Nueva York, Metropolitan Museum 1972.11.10, *Beazley Addenda* (Londres, 1989) 396, 404, 405
311 Londres, British Museum A 749
312 Paestum, Museo
313 Londres, British Museum E 363, *ARV* 586.36
314 Boston, Museum of Fine Arts 98.933, *ARV* 402.23
315 Atenas, Museo Nacional 15499, *ABV* 39.16
316 Boston, Museum of Fine Arts 63.473, *Para* 164.31*bis*
317 Berlín, 8099
318 Múnich, Antikensammlungen 2618, *ARV* 61.74
319 Toronto, Royal Ontario Museum 926.32
320 Olimpia, Museo B 1555b, Kunze xxxii.50
321 Londres, British Museum B 210, *ABV* 144.7
322 Boston, Museum of Fine Arts 95.28, *ARV* 816.1
323 Londres, British Museum B 362, Jacobsthal # 10
324 Londres, British Museum B 209, *ABV* 144.8
325 París, Louvre G 399
326 Baltimore, Walters Art Gallery 48.2230, Amyx 265.1
327 París, Louvre G 115, *ARV* 434.74
328 Perdida, Rumpf # 5
329 Olimpia, Museum inv. 1911a, Kunze xiv.24
330 Londres, British Museum E 69, *ARV* 369.2
331 Olimpia, Museo B 1636x, Kunze xxvi.41

332 Boulogne, Musée Communal 558, *ABV* 145.18
333 Oxford, Ashmolean Museum 1931.39, *ARV* 1516.1
334 Mícono, Museo, Boardman *GA* fig.46
335 Nápoles, Museo Nazionale 2422, *ARV* 189.74
336 Würzburg, Martin von Wagner Museum 218, *ABV* 316.2
337 Olimpia, Museo B 1802[e], Kunze i4
338 Toledo, Museo de Arte 67.154, *CVA* 1, il.43
339 Múnich, Antikensammlungen 2322, *ARV* 1107.2
340 véase 1
341 Londres, British Museum 1947.7-14.8, Trendall *LCS* # 85
342 Atenas, Museo Nacional 10824, Beazley Dev[2] 8-9
343 Boston, Museum of Fine Arts 99.518, *ABV* 198
344 Oxford, Ashmolean Museum G 259, M.Vickers, *Greek Vases* (Oxford, 1978)
345 Acragas, Kraay 168-83
346 Londres, British Museum E 440, *ARV* 289.1
347 Chiusi, Museo Civico 1831, *ARV* 1300.2
348 Berlín, Este F 2588, *ARV* 1300.1
349 véase 240
350 Olimpia, Museo B 1654d, Kunze iv.8
351 Boston, Museum of Fine Arts 63.1246, *Para* 373.34*quater*
352 Boston, Museum of Fine Arts 99.540, Trendall, *RVP* 2/1004
353 Olimpia, Museo B 1802
354 En su día en Berlín, F 2148, *ARV* 257.6
355 Malibú, J. Paul Getty Museum 80.AE.155.1, Trendall, *RVP* 2/418
356 Nápoles, Museo Nazionale 3249

El editor y el autor desean expresar su agradecimiento a los muchos museos y coleccionistas citados en la lista de ilustraciones por su amabibilidad a la hora de facilitar las fotografías y permitir su publicación. Las siguientes fuentes de ilustraciones merecen también su agradecimiento:

American Journal of Archaeology 4 (1900) *[163]*, 15 (1911) *[178]*, 83 (1979) *[112]*; *Archeologia nella Tuscia* II *[233]*; *Arts of Mankind [21, 95a, 110, 140, 185]*; *AthMitt* 100 (1985) *[201]*; Aurigemma, *Spina [18]*; *AZ* (1859) *[214]*, (1861) *[219]*, (1884) *[246]*; Benndorf, *Heroon [240, 349]*; Boardman, *GSAP [1795a,217]*, *GSCP [101, 136, 173, 256]*; *Bulletin of the Metropolitan Museum* 23 (1928) *[294]*; *Bulletin of the Museum of fine Arts, Boston* 47 (1949) *[298]*; Herbert Cahn *[227]*; Caskey and Beazley *[314]*; *Clara Rhodos* III *[11]*; Dibujos realizados por Marion Cox *[45, 69, 129, 175, 291, 297, 312]*; Furtwängler y Reichhold *[2, 20, 47, 71, 73, 88, 171, 207, 234, 244, 255, 261, 266, 267, 292, 293, 339, 347, 348, 354, 356]*; Furwängler, *Kleine [245]*; Gerhard, *EKV [36, 249, 354]*; Gerhard, *Trinkschalen [24, 73]*; Graef y Langlotz I *[91]*; Archivo Hirmer *[42, 50, 51, 55, 58, 60, 62, 70, 82, 104, 122, 130, 133, 177, 183, 184, 193, 196, 206, 217, 221, 257, 258, 269, 270, 273, 279, 282, 305, 310, 311, 335, 345]*; *JHS* 14 (1894) *[37]*; Kunze, *Archaische Schildbander [31, 87, 96, 98, 126, 156, 164, 202, 246, 281, 320, 329, 331, 337, 350, 353]*; *MonPiot* 16 (1920) *[32]*, 40 (1944) *[179]*; *Monumenti Antichi* 32 *[299]*; Mylonas, *Protoattikos [149, 340]*; Olympia Bericht i *[268]*, vii *[303]*; Richter y Hall *[168]*; Rumpf, *Chalkidische [328]*; Thiersch, *Tyrrhenische [267]*; Trendall, *RFVA [19]*.

El autor del presente libro desea dar las gracias a Elie Borowski, Maria Brouskari, Herbert Cahn, Margaret Mayo, Maria Pipili, Marion True, Michael Vickers, Malcolm Wiener, Bob Wilkins, Dyfri Williams, y al personal de la Ashmolean Library, Oxford, donde se llevó a cabo la mayor parte del trabajo de redacción y documentación de este libro. El autor está especialmente en deuda con John Boardman, sin cuya continua ayuda tal vez nunca se hubiera publicado este libro.

Las dimensiones que se facilitan en los pies de foto hacen referencia a la altura de los vasos completos, a no ser que se indique lo contrario.

Índice de temas mitológicos

Los números de las ilustraciones aparecen en cursiva

Abdero, 124
Acamante, 166, 208, 210; *259, 335*
Acrisio, 103, 106; *146, 153*
Acteón, 80; *130, 133*
Adrasto, 167
Afrodita, 13-17, 39, 42, 69, 71, 134, 195, 197-198, 202; *2, 10(?), 66-68, 89-92, 107, 111-112, 234, 288, 290-293, 305, 307*
Agamenón, 199, 200, 203, 236; *350-351*
Aglauro, 74
aguadores, 79; *127*
Alcestis, *80(?)*
Alcínoo, 233
Alcioneo, 78, 131
Alcmena, 118-119; *167-168, 172*
Alcmeón, 168
Alejandro, *véase* Paris
Altea, 187
Amazonas, 107-108, 125-126, 164, 205; *195-198, 250-252, 320-321*
Amazonomaquia, 46, 205; *252*
Ámico, 184; *274*
Amimone, 41, *64*
Androgeo, 163
Andrómaca, mujer de Héctor, 210; *30, 335 (?)*
Andrómaca, la amazona, *195*
Andrómeda, 105-106, 126; *158, 160-161*
Anfiarao, 168; *266-268, 270*
Anfitrión, 118-119; *167-168*
Anfitrite, 39, 40, 41; *244, 279*
Anquises, 209; *335-336*
Antea, *véase* Estenebea
Antenor, 18; *20, 167*
Anteo, 128; 207
Antígona, 168
Antíloco, *309*
Antíope, 164; *250-251*
Apolo, 17, 37, 38, 41, 42-43, 44, 59, 71, 72-73, 81, 122, 134, 196, 202, 237; *20, 45-47, 69-74, 103-105, 114, 137, 143, 233, 256, 288, 307, 356*
Aqueloo, 132; *223, 225*
Aqueronte, 45, 77; *79*
Aquiles, 13, 17-21, 36, 47, 48, 197, 199-207, 208; *20-22, 24-28, 29(?), 31-35, 75, 289, 296, 298, 300-302, 304, 309, 313-321, 325-326, 328, 329(?)*
Ares, 13-17, 39, 41, 42, 71, 80, 124, 205; *2, 43, 65, 66, 100, 132*
Argíope, *139*
Argo, 183, 185; *273, 278*
Argonautas, 82, 183-185; *273*
Argos, 45; *77-78*
Ariadna, 15, 163-164; *10(?), 245-246, 248-249*

Ártemis, 13, 37, 43, 44, 71, 80, 105–106, 122, 164, 186, 200, 201; *45-47, 71, 73, 74(?), 75, 86, 92, 102(?), 114, 130, 133, 137-138, 181, 305, 356*
Ascanio, 209; *335-336*
Astianacte, 20, 21, 209; *36-37, 335*
Atalanta, 186–187, 196; *93, 282, 284, 285(?)*
Atenea, 13, 17, 18, 20, 41–42, 43, 45–46, 47, 48, 71–72, 73–74, 75, 80–81, 103, 104, 106, 107, 119, 120, 127, 130 132, 134, 162, 164, 183, 184, 185, 195, 197–198, 200, 202, 204, 207, 209; *2, 20, 65, 73, 81-86, 98, 100-102, 111, 117-118, 125, 132, 136-137, 148-149, 153-154, 162, 168, 173, 176-177, 179, 181-182, 185, 188, 190, 204, 209-210, 214, 216, 225-226, 230, 232-233, 239, 242, 244, 249, 277-278, 288, 290-292, 300, 305, 328, 330, 335, 337*
Atlas, 76, 129; *116, 173, 209-210*
Atreo, 236
Augías, 123
Augías, establos de, 123; *173, 188*
Automedonte, *309, 326*
Áyax, 78, 200–203, 205, 207; *75, 124, 300, 303, 305-306, 309, 328, 329(?), 330-332*
Áyax (Pequeño), 209; *335, 337*

Belerofonte, 107–108; *163, 166*
Boréadas, 184; *275-276*
Bóreas, 71
Briareo, 70
Briseida, 201; *302*
Busiris, 128–129; *207-208, 270*

Calcante, 200
Calais, *véase* Boréadas
Calidón, jabalí de, 183, 186–187; *284-285*
Calíope, 38, 81; *233*
Calírroe, 126; *204(?)*
Cariclo, 36, 197; *39*
Cárites, 38–39; *233*
Caronte, 45, 77–78; *79*
Casandra, 46, 209; *335, 337, 351(?)*
Casiopea, 105
Cástor, *véase* Dioscuros
Cécrope, 74
Céfalo, 206; *323(?)*
Cefeo, 105, 106; *161*
Ceneo, 165; *2*
Centauro, 79
Centauromaquia, 46, 123, 165–166; *185-186, 255-257*
Cerbero, 78, 130; *131, 173, 214-216*
Cercón, 162; *239, 241*
Cercopes, 130–131; *217-218*
Cerinia, cierva de, 44, 122; *173, 181, 183*
Cíclopes, 69, 70, 233; *340-341*
Cicno, 41–42; *65*
Cilene, 73
Circe, 196, 234; *343-344*
Clío, 38
Clitemestra, 198, 236–237; *350-351, 354-355*
Clitio, *282*
Corónide, 166; *258*
Coto, 70
Creonte, 119, 167, 186
Creta, toro de, 124; *173, 191, 193*
Crisaor, 104–105, 126; *95a, 155-156*
Crisipo, 167; *260*
Cromión, cerda de, 161; *238*
Crono, 69–70, 76; *94*

Damastes, *véase* Procrustes
Dánae, 103; *144-146*
Danaide, 41
Dédalo, 163
Deméter, 36–37, 70, 71, 77; *39, 41-44, 117, 120*
Demofonte, 166, 208, 210; *259, 335*
Deyanira, 131–133, 187; *223, 225-228*
Dictis, 103, 106
Diomedes, hijo de Ares, 124–125; *194*
Diomedes, hijo de Tideo, 47, 202, 203, 208; *307-308, 333*
Dioniso, 13–17, 37–38, 47, 71, 73, 75, 80, 82, 124–125, 134, 164, 185, 196; *2, 4, 9-10, 12-16, 17(?), 18, 39, 43, 48-53, 107-110, 112-114, 232, 249, 279, 288*
Dioscuros, 166, 184, 186, 198; *273, 274(?), 295*
Dolón, 202–203; *308*
Dóris, 47

Eagro, 81
Edipo, 166–168; *261, 264*
Eetes, 184
Egeo, 160, 162, 164, 186; *243*
Egisto, 236–237, *350-351, 353-354*
Eirene, 77; *122*
Electra, 236; *351(?), 352, 354*
Electrión, 118
Eleusis, 41
Elpenor, 78
Eneas, 20, 197–198, 202, 203, 209; *32, 34, 293, 307, 309, 335-336*
Eneo, 132, 186
Encélado, 75
Eos, 206; *167, 322-323, 325, 327*
Epimeteo, 76; *119*
Equidna, 120, 121, 126, 130, 161, 167
Erato, 38
Erecteo, 160
Erictonio, 47, 48, 73–74; *111*
Éride, 195, 197, 202, 292
Erífile, 168; *266*
Erimanto, jabalí de, 122–123; *173, 182*
Erinias, 69, 237; *128, 283, 355-356*
Eros, 42, 69–70, 76, 129, 134, 198, 210; *68, 89, 91-93, 107, 119, 135, 234, 292-293*
Erotes, *véase* Eros
Escila, 235; *345*
Escirón, 161; *237, 239-240*
Esfinge, 167; *85, 163, 262-264*
Esón, 185
Estenebea (Antea), 107–108; *166*
Esteno, 104
Estesícore, 38
Estínfalo, aves del lago, 123–124; *173, 189-190*
Estrofio, 236
Eteocles, 167
Etra, 160, 166, 210; *259, 335*
Euforbo, 167, 203; *261, 311-312*
Eumeo, *347*
Euríale, 104
Euriclea, 235
Eurídice, 82; *80(?), 141*
Euríloco, 234; *343*
Euristeo, 117–131; *173-184*
Eurition, 126–127; *201, 204*
Éurito, 131–132; *221-222*
Europa, 39, 203; *56-57*
Euterpe, 38

Falero, 185
Fea, 161; *238*
Fedra, 165
Fénix, 199, 201, 202, 203; *23, 303-304, 306, 313(?)*
Filoctetes, 133; *229*
Fineo, 106, 184; *275-276*
Folo, 122–123, 166; *185-187*
Forcis, 104
Frixo, 183; *271-272*
Furias, *véase* Erinias

Ganímedes, 40; *59*
Gea, 37, 69, 70, 73–75, 127; *111-112, 115*
Geras, 131; *220*
Geriones, 104, 126–127; *173, 201-202, 204*
Gies, 70
Gigantes, 69, 74–75; *95b(?), 112-115*
Gigantomaquia, 46, 70, 74–75, 134; *112-115*
Glauce, 186
Glauco, *328*
gnorismata, 161; *253-256, 240*
Gorgonas, 104–106; *95*, 149-157, 162*
gorgoneion, 46, 105, 106; *73, 85, 112, 151, 204*
Grayas, 104; *147*

Hades, 70, 71, 77, 78, 104, 130; *121, 128, 214, 216*
Harpías, 184; *275*
Hebe, 38–39, 74, 134; *15(?), 39, 233-234*
Hécate, 36; *44, 131*
Hecatónquiros, 70
Héctor, 18, 20, 202, 203, 204–205, 210; *20, 30, 32-33, 294, 305-306, 311, 314, 316-319*

Hécuba, 204; *316*
Hefesto, 13-17, 35, 47-48, 71-72, 73-74, 75, 78, 123, 161, 185, 196, 199, 203; *2-5, 11-16, 17(?), 18, 86, 88, 98, 101, 111, 114*
Helena, 20, 165-166, 197-199, 201, 210; *30, 36, 258, 293-294, 338*
Hele, 183; *272*
Héleno, 208
Helio, 126, 131; *115, 283, 292*
Hemón, 167
Hera, 13-17, 35, 39, 40, 45, 70, 79-80, 118-119, 128, 195, 197-198; *2, 4, 15, 18-19, 77, 107, 132, 138, 231, 233, 290-292*
Heracles, 41-42, 43-44, 47, 74-75, 76, 78-79, 106, 117-134, 184; *65, 72-74, 87, 112, 117, 125, 126, 131, 159(?), 168-173, 174(?), 176-211, 213-234, 270, 288*
Hermes, 13, 16, 18, 35, 37, 43, 44-45, 71, 72-73, 78, 80, 103, 104, 120, 130, 132, 134, 183, 196, 197-198, 205, 206, 234; *16, 20, 43-44, 69, 76-80, 97, 100, 105-112, 119, 131-132, 141, 173, 185, 214-215, 225, 232-233, 288, 290, 292, 310, 317-318, 325*
Herse, 74
Hesíone, 126; *199*
Hespérides, 47, 127-129, 134; *211, 213*
Hestia, 36, 70; *39, 114*
Hidra, 121-122; *173, 178-180, 214*
Hilo, 133; *227*
Hímero, 69, 134; *91, 234*
hipalectrión, 41
Hípaso, 203
Hipno, 78, 131, 203; *123, 310*
hipocampo, 41, 235; *63*
Hipodamía, 166
Hipólita, 125, 164
Hipólito, 164-165; *253*
Horas, 38-39

Ifícles, 118, 119; *168*
Ifigenia, 200; *299*
Ino, 183
Io, 45, 122; *77-78*
Iris, 35, 44, 73, 205; *8(?), 39-40, 107, 316*
Ismene, 168; *269*
Ixión, 79-80; *132*

Japeto, 69, 75
Jasón, 183-186; *277-278, 283*

ketos, 106; *158-159, 161*

Laomedonte, 126
lapitas, 165; *255-257*
Layo, 167; *260*
Leda, 39, 198-199; *58, 295*
Leto, 36-37, 43, 72; *39, 45-47, 102*
Licomedes, 199
Licón, *309*
Lino, 119; *171*

Manía, *172*
Maratón, toro de, 162; *242*
Marsias, 47, 80-81; *135-138*
Maya, 37, 44, 73; *105*
Medea, 162-163, 184-186, 234; *243, 279-280, 283*
Medusa, 103-105, 107; *95ª, 149-150, 152-155, 162*
Mégara, 119; *172*
Melanión, 187; *284*
Meleagro, 78, 126, 186-187; *284*
Melpómene, 38
Memnón, 205-206; *309, 324-327*
ménades, 16, 37, 123; *9, 12, 49, 134, 274*
Menelao, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 210; *36, 305, 311, 338*
Menesteo, 208
Metis, 71
Midas, 15
Minos, 163, 185
Minotauro, 160, 163-164; *245-247*
Moiras, 38-39
Mopso, 186; *281-282*
Musas, 38-39, 43, 81; *69, 139, 233, 292*

Nauplio, 237
Nausícaa, 233; *339*
Nemea, león de, 120-122; *173, 176-177*
Némesis, 198-199
Neoptólemo, 19-21, 199, 208-210; *23-24, 36-37, 296, 335*
Nereidas, 106, 196, 199, 204; *205, 287, 298, 313*
Nereo, 47, 128, 195-196; *87, 203, 205, 313(?)*
Neso, 123, 132-133; *224, 226-227*
Néstor, *309*
Nice, 35, 46, 124, 132, 133; *8(?), 85, 101, 111*
ninfas, 13, 37-39, 69, 73; *2, 5, 8, 16, 110, 149*
Nióbidas, 43; *71*
Nix, 78

Océano, 35, 47, 69, 74, 126; *86*
Ocno, 79; *127*
Odiseo, 37, 47, 196, 199, 201, 202, 203, 207, 208, 233-236; *303-304, 308, 330, 339-344, 346-349*
Olimpo, 80; *135*
Orestes, 236-237; *352-356*
Orfeo, 80-82, 184; *140-143, 273*
Ortro, 120, 126-127, 167; *201, 204*

Palamedes, 78; *124*
Palicos, 40
Pan, *135*
Píndaro, 202
Pandora, 47, 48, 76; *119*
Pándroso, 74
Paposileno, 73; *110*
Paris (Alejandro), 20, 40, 47, 197-198, 201, 202, 205, 207; *30, 290-294, 305, 328*
Partenopeo, 168; *265*
Pasífae, 163
Patroclo, 185, 199, 200, 201, 202, 205; *301, 304, 312, 316*
Peante, 133
Pegaso, 46, 104-105, 107-108; *85, 95ª, 155-156, 163, 165-166*
pegasos, *véase* Pegaso
Peleo, 35, 184, 186-187, 195-197, 200; *39, 282, 284, 286-289, 296, 298(?)*
Pelias, 183, 185; *280*
Pélope, 160, 161, 167, 208
Penélope, 235; *347*
Pentesilea, 205-206; *320-321*
Penteo, 80; *134*
Periclímeno, 168; *269*
Perifetes, 161
Perséfone, 36, 45, 77, 78, 130; *41-42, 44, 80(?), 121, 124, 128, 216*
Perseo, 103, 118, 126; *146-150, 153-154, 158, 159(?), 161-162*
Pílades, 236; *352*
Pirítoo, 78-79, 123, 165-166, 186; *125-126, 128, 255-256, 258*
Piteo, 160; *236 (?)*
Pito, 198; *293*
Pitón, 72; *103-104*
Pluto, 77; *122*
Plutón, 77; *120*
Pólibo, 167
Polidectes, 103, 106; *162*
Pólux, *véase* Dioscuros
Polifemo, 233-234; *340-341*
Polimnia, 38
Polinices, 167-168
Polipemón, *véase* Procrustes
Polites, 18; *20*
Políxena, 19, 20, 210; *20-25, 28*
Posidón, 13, 35, 39, 40-41, 46, 70, 75, 76, 104, 106, 128, 160, 161, 165, 168, 184, 195; *60(?), 61-63, 117-118, 205, 279*
Potnia Theron, 44, 105; *75, 147*
Poto, 70
Príamo, 17-18, 21, 70, 197, 202, 204-205, 206, 209; *20-21, 36-37, 306, 316-319, 335*
Procrustes, 162; *118, 237*
Proito, 107-108; *166*
Prometeo, 75-76, 129; *116-118*
psychostasia, 45, 206; *325*

Quimera, 107-108; *163-164*
Quirón, 36, 122, 196, 197; *39, 287, 289*

Rea, 69-70; *94*

Sarpedón, 78, 203; *310*
sátiros, 13, 16, 37, 41, 72; *2, 4-5, 7-8,*

12-16, 18, 49, 64, 118, 134, 212, 274
Sémele, 73; *107, 288*
Siete contra Tebas, 168; *265, 270*
Sileno, 15, 72; *6*
silenos, *véase* sátiros
Sileo, 131; *219*
Sinis, 161; *118, 134, 236, 238, 240*
sirenas, 234-235; *18, 191, 346*
Sísifo, 79, 107; *129, 131*
Sólimos, 107-8

Talía, 40
Talos, 185; *279*
Támiris, 39, 80-81; *139*
Tánato, 45, 78, 203; *80, 123, 310*
Tántalo, 79; *131*
Tártaro, 70
Telémaco, 235-236; *347*
Temis, 39, 69, 75; *114*
Teseo, 78-79, 160-166, 184, 186; *118, 125-126, 128, 235-251, 255-258*
Tetis, 18, 35, 47, 48, 69, 187, 195-7, 199-200, 203-4, 206; *20, 86, 88, 286-8, 298, 313, 325*
Teucro, 208; *299*
Ticio, 37; *47*
Tideo, 168, 187; *269*
Tiestes, 236
Tifón, 39, 70-71, 121, 126, 130, 161; *96-97, 99*
Tindáreo, 198; *295*
Tique, 77
Tiresias, 234
Titanes, 60; *95ᵇ(?)*
Titanomaquia, 70
Titono, 206; *322-323*
Triptólemo, 36; *41, 42(?)*
Tritón, 74, 128, 235; *205, 244*
Troilo, 13, 17-21; *20-22, 25-28, 29(?), 30-32, 34-35*
Troya, caballo de, 208; *334*

Urania, 38
Urano, 69, 74

Yóbates, 107
Yocasta, 168
Yolao, 121; *176-180, 204, 213-214*
Yole, 131-132; *221-222*

Zetes, *véase* Boréadas
Zeus, 13-17, 39-40, 41, 44, 46, 70-72, 73, 74-75, 76, 77, 103, 118, 119, 134, 168, 183, 195, 198-199; *2, 18, 55, 59, 60(?), 65, 95ᵇ(?), 96-101, 107-108, 111-112, 119, 145, 167, 231, 233, 292, 295*

Índice de atributos comunes

Los números de las ilustraciones aparecen en cursiva

águila: Zeus, 39; *145*
antorcha: Ártemis, 44; *137*; Deméter, 36; *41, 43, 44*; Hécate, 36, *44, 131*; Perséfone, 36; *41, 42, 128*
arco: Apolo/Ártemis, 37, 43-44, 72; *45-47, 70-71, 73-74, 86, 103-104, 114, 133, 181, 305, 307*; Eros, 70; Heracles, 75, 118, 126-127, 133; *74, 112, 117, 125, 186, 199, 200, 204, 214, 222, 229, 270*; Odiseo, 235; *348, 349*; París, 206; *30, 328*
aulos (flautas): Marsias, 80-81; *135-137*; sátiros, 14, 16; *2, 12, 13, 15*
botas aladas: Hermes, 35, 45; *108, 110, 119, 215, 310*; Iris; 35; *39*; Perseo, 104; *147-148, 158, 161-162*
cántaro: Dioniso, 37; *9, 12-16, 18, 48, 113*
cetro: Afrodita, 42; *67, 111, 290*; Deméter, 36; *42, 44, 120*; Hades, 77; *214, 216*; Hera, 40; *18, 107, 290, 292*; Perséfone, 36; *124*; Zeus, 2, 39; *19, 100-101, 108, 111, 119, 167, 292*
ciervo: Apolo/Ártemis, 43-44; *46, 74, 181*
cítara (o *kithara*)/lira: 43; *45, 46, 69, 233, 288*; Orfeo, 81-82; *140, 142*; Támiris, 81; *139*
cornucopia: Hades, Plutón, 77; *120*; Pluto, 77
égida: Atenea, 46, 107, 198; *73, 81, 84-85, 100, 111, 182, 190, 216, 225, 239, 242, 244, 249, 277-278, 290, 300, 305, 328, 330, 339*
hacha: Clitemestra, 236-237; *351, 354*; Hefesto, 16, 17, 48, 71; *13, 16, 19, 98, 101*
hiedra: Dioniso, 37, 75; *4, 9, 10, 13-14, 16, 48-49, 51, 110, 113, 249, 288*
kerykeion: heraldo, 44, 201; *302-303*; Hermes, 35, 44, 205; *20, 44, 76, 79, 80, 100, 107, 110-111, 119, 131-132, 153, 185, 214, 225, 232-233, 290, 292, 310, 319, 325*; Iris, 35; *39, 40, 107*
lechuza: Atenea, 46; *111, 277*
leopardo/pantera: Dioniso, 38, 75; *112, 113*
mazo: Heracles, 118, 120; *87, 125, 127, 131, 173, 180, 187, 192-194, 198, 200, 204, 208, 211, 213, 215-216, 220, 223, 227-228, 234*; Teseo, 161; *128, 243*
mula: Dioniso, 15, 37; Hefesto, 13, 14, 15, 16, 35, 48; *2, 3(?), 4-5, 11-13, 15, 86*
omphalos: Apolo/Delfos, 72, 237; *103, 356*
palmera: Delos, 72; *102*; Troya, 209; *332, 335*
petasos, sombrero de viajero: Hermes, 73; *20, 43-44, 78, 106, 108, 111, 132, 225, 288, 325*
pez: Nereo, 128; *203*; Océano, 47, *86*; Posidón, 40; *61*
piel de león: Heracles, 118, 120; *65, 73, 112, 117, 125, 181-183, 187, 189, 192, 194-197, 200-204, 208, 210-211, 213, 216, 218-220, 222-223, 225-227, 229, 231, 270*
pilos (sombrero de trabajador): Caronte, 78; *79*; Hefesto, 16, 17, 48; 17; Odiseo, 235; *341, 344, 347*
rayo: Zeus, 39, 71, 73, 75; *54-55, 95ᵇ, 96, 98-100, 107, 112, 167, 292*
serpientes: Dioniso, 75, *112*; Furias, 237; *352, 355-356*; Medusa, 105; *155*, Nereo, 47; *87*; Océano, 47; *86*; sátiros/ménades, 16, 38; *5, 12*; Tetis, 196
sombrero alado: Hermes, 45; *79, 110, 119, 310*; Iris, *107*; Perseo, *161-162*
tirso: Dioniso/sátiros/ménades, 38, *14-15, 18, 49, 110, 274*
tridente: Posidón, 40-41, 75; *61-63, 205*
trípode: Apolo, 43, 72; *72-73, 103-104, 356*; premio, 204; *281*
vid: Dioniso, 37; *39, 48*